

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DES AUTOPORTRAITS IMITANT LES PHOTOGRAPHIES DE FAMILLE
TRISH MORRISSEY, RAFAEL GOLDCHAIN ET GILLIAN WEARING

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
GENTIANE LA FRANCE

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ma gratitude s'adresse, avant tout, à ma directrice de recherche, Thérèse St-Gelais, pour sa sagesse, sa cordialité et sa patience. Sans son assistance, je n'aurais pu mener ce projet à terme.

Je remercie spécialement Regina pour son oreille attentive, ses conseils avisés et sa compagnie balsamique. J'exprime également ma reconnaissance envers Denis pour sa poigne paternelle, son soutien généreux et ses merveilleux voyages d'encouragement.

Mes remerciements vont aussi à Geneviève et Valérie qui ont su alléger le tourment de ma solitude rédactionnelle avec leur présence encourageante et leur discipline contagieuse.

Un gros merci à Philippe pour son indulgence et son affection.

Je tiens également à souligner la générosité de Terry Dennett à laquelle je n'ai malheureusement pas pu faire suite.

J'aimerais remercier tous ceux et celles qui m'ont encouragée à un moment ou un autre de ce long processus. Frères, amies, amis et collègues sauront se reconnaître ici, leurs paroles, leurs conseils, leurs gestes, leurs regards et même leurs silences perspicaces m'ont donné la force de poursuivre cette éprouvante aventure.

Enfin, je souhaite souligner l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines sans lequel je n'aurais jamais entrepris ce projet de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉLÉMENTS THÉORIQUES	8
1.1 Sur la fonction familiale de la photographie	8
1.2 La photographie comme support de l'acte de mémoire	18
1.3 La mémoire et l'identité	27
1.4 Entre mémoire individuelle et mémoire collective	37
1.5 De l'autoportrait et de la photographie de famille	46
CHAPITRE II	
<i>SEVEN YEARS</i> DE TRISH MORRISSEY	56
2.1 La mémoire des lieux	60
2.2 Liens familiaux et mémoires divergentes	66
CHAPITRE III	
<i>ALBUM</i> DE GILLIAN WEARING	71
3.1 Du masque et de la photographie	74
3.2 La mémoire des corps : ressemblances et différences	81
CHAPITRE IV	
<i>I AM MY FAMILY</i> DE RAFAEL GOLDCHAIN	89
4.1 Postmémoire	90
4.2 Transmission de la mémoire familiale	99

CONCLUSION	105
ANNEXE	113
BIBLIOGRAPHIE	146

LISTE DES FIGURES

Figure		page
2.1	Trish Morrissey, <i>April 16th 1967</i>	114
2.2	Trish Morrissey, <i>April 16th 1984</i>	115
2.3	Trish Morrissey, <i>August 8th, 1982</i>	116
2.4	Trish Morrissey, <i>September 4th, 1972</i>	117
2.5	Trish Morrissey, <i>May 1st, 1976</i>	118
2.6	Trish Morrissey, <i>July 22nd 1972</i>	119
2.7	Trish Morrissey, <i>September 20th, 1985</i>	120
2.8	Trish Morrissey, <i>October 1st, 1987</i>	121
2.9	Trish Morrissey, <i>Untitled</i>	122
3.1	Gillian Wearing, <i>Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else want you to say</i>	123
3.2	Gillian Wearing, <i>Self-Portrait as My Sister Jane Wearing</i>	124
3.3	Gillian Wearing, <i>Self-Portrait as My Father Brian Wearing</i>	125
3.4	L'artiste portant le masque de sa sœur	126
3.5	Gillian Wearing, <i>Self-Portrait as My Mother Jean Wearing</i>	127
3.6	Gillian Wearing, <i>Self-Portrait as My Brother Richard Wearing</i> .	128
3.7	Gillian Wearing, <i>Self-Portrait at 17 years old</i>	129
3.8	Test de flash avec le masque de la tête et du torse du frère de l'artiste	130

3.9	Gillian Wearing, <i>Self-Portrait at Three Years Old</i>	131
4.1	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as The Gur Rabbi's Nephew (Groom)</i>	132
4.2	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Rachelle Goldszajn (Bride)</i> ..	133
4.3	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Doña Aida Precelman Ryten de Goldchain</i>	134
4.4	Extrait du carnet de notes de Rafael Goldchain avec le portrait d'origine de Doña Aida Precelman Ryten de Goldchain	135
4.5	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Mendl Goldszajn</i>	136
4.6	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Chaim Icek Precelman</i>	137
4.7	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Naftuli Goldzajn</i>	138
4.8	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Hinda Goldszajn Liberman</i> ..	139
4.9	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Doña Reizl Goldszajn Rozenfeld</i>	140
4.10	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold (1979)</i>	141
4.11	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold (Younger)</i>	142
4.12	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold (Seated)</i>	143
4.13	Extrait du carnet de notes de Rafael Goldchain avec la photographie d'origine de Don Moises Rubinstein Krongold et Doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein	144
4.14	Rafael Goldchain, <i>Self-Portrait as Doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein</i>	145

RÉSUMÉ

Cette étude rassemble un corpus d'œuvres d'art autour d'une opération bien particulière, à savoir que les artistes ont réalisé des autoportraits photographiques en imitant leurs photos de famille. Trish Morrissey élabore des mises en scène avec sa sœur au sein des lieux qui les ont vu grandir dans la série *Seven Years*. Pour sa part, Gillian Wearing porte des masques hyperréalistes reproduisant les traits des membres de sa famille dans le projet *Album*. De plus, Rafael Goldchain se transforme pour prendre l'apparence de plusieurs ancêtres dans la série *I Am My Family* qui résulte d'une vaste recherche généalogique. Dans chacune des œuvres les artistes cherchent à ressembler à des membres de leurs famille en simulant le genre spécifique de la photographie de famille.

Ce procédé d'appropriation et de recreation d'images issues d'une des pratiques les plus répandues de la photographie peut notamment induire des réflexions à l'égard de la famille, de la mémoire et de l'identité. C'est en tenant compte de ces thèmes que différentes pistes de réflexion se sont tracées afin d'étayer l'hypothèse selon laquelle les œuvres du corpus problématisent et questionnent le rapport à la mémoire familiale dans le processus de constitution de l'identité du sujet. D'abord, cette étude tente de cerner le rôle que joue la photographie dans la famille en abordant quelques-unes des fonctions qu'elle y occupe. La mnémotechnie associée aux photographies est abordée en regard de la mémoire familiale, mais aussi en tant qu'outil critique ouvert à l'imaginaire. La mémoire est traitée comme élément fondateur de l'identité autant que la subjectivité est considérée pour son influence sur la mémoire. Seront analysées certaines dynamiques qui se jouent entre les mémoires individuelles et collectives. La notion d'autoportrait mise en rapport avec la photographie de famille met également en lumière les œuvres du corpus.

De façon spécifique, le travail de Morrissey conduit vers la question de la mémoire des lieux et celle du développement de mémoires divergentes dans une famille. Les œuvres de Wearing orientent les réflexions autour du masque et de la mémoire ainsi que vers la notion de mémoire du corps dans la famille. La série de Goldchain se rapporte au concept de postmémoire et à la fonction de transmission de la mémoire familiale. Cette étude vise à cerner le rapport à la mémoire familiale qui se dessine dans les œuvres du corpus.

Mots-clés : Trish Morrissey, Rafael Goldchain, Gillian Wearing, photographie, photographie de famille, mémoire familiale, identité, autoportrait, art contemporain.

INTRODUCTION

Depuis quelques décennies, on assiste à un intérêt croissant pour la photographie vernaculaire ; tant dans le domaine de la recherche en sciences humaines que sur les cimaises des musées, celle-ci tend à prendre une place grandissante. Nombreux collectionneurs s'intéressent aux photographies trouvées, aux clichés anonymes dépouillés de leur mémoire anecdotique. De grands musées font l'acquisition d'images domestiques, les exposent comme des œuvres d'art en les regroupant sous différentes thématiques, en faisant valoir leur valeur plastique ou historique, par exemple. Des livres photographiques sont publiés, essentiellement composés de photographies amateur, des ouvrages élaborés au moyen d'un travail éditorial approfondi. Par ailleurs, plusieurs artistes utilisent la photographie vernaculaire, se l'approprient pour en faire un matériel de création plastique, ou encore un objet de questionnement esthétique. Certains artistes vont exploiter son pouvoir d'évocation poétique, alors que d'autres sauront en exposer les stéréotypes grâce à des classifications typologiques. Certains artistes s'en inspirent en imitant des codes qui lui sont caractéristiques et d'autres s'approprient la photographie vernaculaire en la reconstituant.

Cet ensemble de pratiques, en ébranlant la hiérarchisation des genres en photographie, participe d'une valorisation de la photographie vernaculaire. L'histoire de la photographie, se fondant traditionnellement sur des images réalisées avec une visée artistique ou une intention documentaire, par exemple, ainsi les historiens faisaient abstraction de la majorité des photographies produites depuis l'essor de la photographie amateur à la fin du XIX^e siècle. La notion de photographie vernaculaire touche effectivement un vaste ensemble de pratiques diverses. Englobant des

photographies produites autant dans un but scientifique, judiciaire que touristique, par exemple, la photographie vernaculaire est généralement liée à une utilité. Clément Chéroux évoque, par ailleurs, la servilité de la photographie vernaculaire révélée par son étymologie, « *Vernaculus* définit un type particulier d'esclave né à la maison¹ » affirme-t-il. Ainsi, servilité et domesticité sont deux éléments caractéristiques de la photographie vernaculaire. C'est le cas de la photographie de famille, qui en constitue un sous-genre, et dont l'image se trouve notamment assujettie à la perpétuation de la mémoire familiale. Les œuvres à l'étude dans ce mémoire sont le résultat de reconstitutions de photographies de famille et s'inscrivent donc dans ce contexte de valorisation de la photographie vernaculaire en participant à cette tendance à « élargir le champ photographique² ».

La mémoire familiale telle qu'elle est perpétuée par les pratiques photographiques familiales constitue le thème principal discuté dans ce mémoire. L'hypothèse que j'y avance est que les trois projets artistiques du corpus problématisent et questionnent le rapport à la mémoire familiale dans le processus de constitution de l'identité du sujet. C'est en puisant principalement dans les théories élaborées au sein de disciplines telles la sociologie, les *Cultural Studies* et l'histoire de la photographie que mon approche s'attache à ce qu'on désigne fréquemment comme une nouvelle histoire de l'art, découlant d'une orientation qui se montre plus interdisciplinaire. Ainsi, différentes voix m'ont inspirée au sein de la sociologie française, notamment celles d'Anne Muxel, de Maurice Halbwachs et de Jean-Hugues Déchaux qui ont abordé la notion de mémoire collective. Par ailleurs, des auteures associées aux *Cultural Studies* telles que Marianne Hirsch, Annette Kuhn et Gillian Rose ont su alimenter mes réflexions autour des intrications de la mémoire, de l'identité et de la photographie dans les pratiques culturelles. Enfin, les apports de Roland Barthes, de Susan Sontag et de Pierre Bourdieu au champ des études

¹ Étienne HATT (entrevue par), « Clément Chéroux. Ouvrir le champ photographique », *Art Press*, n° 408, février 2014, p. 84.

² *Ibid.*, p. 85.

photographiques m'ont paru incontournables dans le cadre des concepts développés dans ce mémoire puisque tous trois ont réalisé des ouvrages qui constituent certains fondements féconds de cette branche encore jeune. C'est une approche résolument interdisciplinaire qui me permettra donc de tenter d'élargir le champ de l'histoire de l'art vers d'autres avenues.

Mon objectif est d'aborder les œuvres d'art afin de mieux comprendre l'être humain en tant qu'être social. Je tenterai de cerner comment les œuvres du corpus éveillent certaines réflexions sur des manières dont les êtres humains se souviennent et construisent leurs mémoires en regard de la mémoire familiale. Le corpus qui sera interrogé dans ce mémoire est constitué de trois projets artistiques photographiques réalisés au cours de la première décennie du XXI^e siècle. Ces photographies de grand format ont un point commun, c'est qu'elles sont toutes des autoportraits qui reconstituent des photographies de la famille de chaque artiste ; c'est-à-dire qu'à l'intérieur de chaque œuvre l'artiste se représente en recréant une photographie de son album de famille. C'est en explorant le thème de l'autoportrait photographique dans l'art contemporain que ces séries ont éveillé ma curiosité pour, en définitive, motiver la circonscription du corpus à l'étude dans ce mémoire. Par ailleurs, j'ai constaté que l'autoportrait photographique fait l'objet d'un intérêt croissant autant dans la culture populaire que dans le domaine des arts visuels, et ce, en même temps que la photographie de famille s'avère un sujet d'étude de plus en plus fréquent dans les sciences sociales, notamment au sein des *Cultural Studies*. Il m'est toutefois apparu qu'aucune étude ne s'est penchée sur la reconstitution de photographies des familles au moyen de l'autoportrait telle que pratiquée par ces trois artistes. En outre, l'émergence du champ interdisciplinaire des *Memory Studies* au cours des dernières décennies du XX^e siècle semble également concorder avec des tendances à traiter de la question de la mémoire dans les productions artistiques contemporaines, dont certaines revisitent les photographies de famille. Parmi ces productions, ce sont des œuvres de Trish Morrissey, Gillian Wearing et Rafael Goldchain qui ont piqué ma

curiosité pour ainsi faire naître les réflexions apportées dans ce mémoire. Ces œuvres participent aux déplacements de la mémoire humaine chacune à leur manière.

Depuis les années 1990, la démarche de l'artiste irlandaise Trish Morrissey s'inscrit dans des pratiques entourant l'autoreprésentation avec les médiums de la photographie, de la vidéo et de l'audio. Alliant une influence documentaire, une approche narrative et une pratique performative, l'artiste a développé une démarche à la fois humoristique et dramatique. Avec la série *Seven Years*, Morrissey a entamé des réflexions touchant à sa famille ainsi qu'au thème de la photographie de famille. Cette série se compose de douze photographies en couleur réalisées entre 2001 et 2004. Dans chaque image, on retrouve les deux mêmes femmes qui jouent des rôles toujours différents d'une œuvre à l'autre, les figures personnifiées évoquent les membres d'une même famille évoluant dans des lieux domestiques. Ce sont en fait l'artiste et sa sœur aînée qui se sont costumées afin de poser pour chacune des œuvres de la série intitulée de l'écart de sept ans qui les sépare. En retournant sur les lieux de leur enfance, l'artiste revisite l'environnement qui les a vu grandir, sa sœur et elle. Ainsi, l'importance du lieu dans la formation de la mémoire familiale sera sondée. En outre, les œuvres de Morrissey ne sont pas seulement des autoportraits puisqu'elles sont également des portraits de sa sœur. C'est donc d'une mémoire familiale partagée dont il sera question, une mémoire qui peut parfois s'harmoniser et parfois diverger d'un individu à l'autre.

Récipiendaire du *Turner Prize* de 1997, Gillian Wearing a développé une démarche originale jouant des tendances au voyeurisme et à l'exhibitionnisme qui se sont développées dans les sociétés contemporaines, notamment avec l'émergence de la télé-réalité. Les œuvres de Wearing sont souvent déconcertantes, surtout lorsqu'elles mettent en lumière des réflexions, des pratiques et des individualités frisant la déviance. Composée de photographies et de vidéos, sa démarche a plusieurs fois exploré la vie privée d'inconnus alors que le projet *Album* fait plutôt voir la famille de l'artiste au moyen d'autoportraits. En effet, *Album* est une série

d'autoportraits dans laquelle l'artiste cache son visage sous des masques hyperréalistes qui recréent les traits des membres de sa famille immédiate tels qu'ils apparaissent dans certaines photographies. Un effet de surprise survient lorsqu'on découvre que les visages sont artificiellement créés, qu'ils ne sont en fait que des masques. J'aborderai la notion de masque en regard d'une mémoire familiale qui peut paraître figée par la photographie à l'instar des masques qui fixent des traits. Les œuvres de Wearing m'amèneront également à mettre en lumière la question de la mémoire des corps et des jeux de ressemblances et différences à l'œuvre dans la constitution de la mémoire familiale.

Artiste canadien d'origine chilienne, Rafael Goldchain a élaboré un vaste album de famille avec le projet *I Am My Family* dans lequel il personnifie des ancêtres tirés de sa généalogie. Cette cinquantaine de photographies en noir et blanc est le résultat d'un travail de recherche étoffé évoquant une mémoire généalogique. Entamée en 1999 et achevée en 2008, la série *I Am My Family* fait effectivement état d'une investigation de longue haleine et de nombreuses prises de vues documentées. Camouflé par des perruques et du maquillage, l'artiste s'ingénie à ressembler à divers personnages provenant des photographies tirées de l'histoire de sa famille juive dans cette série photographique où la manipulation numérique de l'image est subtilement utilisée. C'est d'une mémoire familiale transmise dont il sera question, d'une mémoire qui doit toutefois se recomposer suite au traumatisme de l'Holocauste qui a affecté l'histoire de la famille de l'artiste. Ainsi, les œuvres de Goldchain font état d'une mémoire familiale qui cherche à plonger dans le passé pour mieux se transmettre auprès des descendants.

La reconstitution de photographies de famille au moyen d'autoportraits est donc l'opération qui enclôt le corpus d'œuvres à l'étude ici. Ce procédé m'amènera à développer différentes pistes réflexives vers lesquelles les œuvres d'art analysées m'auront aiguillée. La mémoire familiale me semble être un thème incontournable à développer au sein des recherches en photographie et ce, en explorant le lien dense

qu'entretiennent la photographie et la mémoire. C'est donc à la lumière de certaines œuvres réalisées par Morrissey, Wearing et Goldchain que je chercherai à développer une sensibilité qui me poussera à réfléchir à l'intérieur de quelques axes principaux. D'abord, la photographie sera analysée en regard du rôle qu'elle peut jouer dans l'institution familiale. Son caractère mnémotechnique sera également sondé afin de bien cerner l'apport de la photographie aux différents stades du travail de la mémoire, ainsi qu'à son partage entre les membres d'un groupe familial. Aussi, la notion de mémoire sera éclairée à la lumière de son apport dans la constitution de l'identité. Mémoire individuelle et mémoire familiale seront ensuite considérées pour découvrir les dynamiques qui les articulent l'une et l'autre. Par ailleurs, les thèmes de l'autoportrait et de la photographie de famille feront également l'objet d'une analyse qui éclairera l'opération mise en œuvre par chaque artiste.

Ce mémoire s'élaborera en deux phases. Un premier chapitre fait état de ces différents axes de réflexions théoriques que les œuvres du corpus ont fait naître dans mes recherches, je me pencherai d'abord sur la fonction familiale de la photographie, et ensuite sur sa fonction mnémotechnique. Puis, je m'attarderai à la mémoire comme vecteur de construction de l'identité pour ensuite m'intéresser à l'intrication de la mémoire individuelle et la mémoire collective. Enfin, je clorai ce chapitre en abordant quelques considérations théoriques en rapport avec l'autoportrait et les photographies de famille. Les trois chapitres suivants s'attardent à chacune des séries qui composent mon corpus pour en discerner des sujets singuliers liés à la mémoire familiale. Le chapitre consacré à la série de Morrissey me conduira vers des réflexions sur la mémoire des lieux ainsi que sur des divergences qui peuvent se dessiner au sein de la mémoire familiale. Les autoportraits de Wearing me pousseront à élaborer la question du masque en regard de la mémoire et de la photographie, puis à faire appel aux jeux des ressemblances et des différences liés au corps dans la mémoire familiale. Enfin, le dernier chapitre sera consacré à la série de Golchain qui

me guidera vers la notion de transmission de la mémoire, et plus spécifiquement vers le concept de postmémoire.

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS THÉORIQUES

1.1 Sur la fonction familiale de la photographie

La représentation de la famille est une des fonctions sociales les plus courantes de la pratique populaire de la photographie. De l'instantané amateur au studio commercial en passant par les photographies scolaires et les photographies de mariage, c'est une multitude de types de photographie qui œuvrent à broser le portrait des familles. Ces clichés sont accrochés aux murs de la maison familiale, déposés sur les cheminées, bibliothèques, bureaux de travail ou tables de chevet, disposés dans des albums, entreposés dans des tiroirs, boîtes ou autres enveloppes, ou enfin aujourd'hui stockés dans le disque dur d'un ordinateur ou autres supports informatiques. Ainsi, pratique répandue et diversifiée, la photographie de famille demeure un élément incontournable de la grande majorité des familles contemporaines. Cette fonction familiale de la photographie a notamment été examinée en profondeur dans l'ouvrage collectif *Un art moyen*, sous la direction du sociologue Pierre Bourdieu, en 1966. Dans cette étude sans précédent, Bourdieu et ses acolytes ont scruté de nombreux aspects de la photographie vernaculaire. Le sociologue observe notamment qu'« on voit que la pratique photographique n'existe et ne subsiste la plupart du temps que par sa *fonction familiale* ou mieux, par la fonction que lui confère le groupe familial, à savoir de solenniser et d'éterniser les grands moments de la vie familiale, bref, de renforcer l'intégration du groupe familial

en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité.³ » Solennisation, pérennisation et intégration de la famille sont donc parmi les principales fonctions que la photographie assume selon Bourdieu.

Chargée de solenniser les moments forts du groupe familial, la forme rituelle de la photographie de famille a notamment été signalée par Marianne Hirsh qui suggère que la photo de famille ne fait pas simplement que relater les rituels familiaux, mais qu'elle devient plus encore l'objectif premier de ces rituels, c'est-à-dire que la prise de vue devient alors le rituel en soi.⁴ La photographie n'est plus seulement témoin des événements et des rituels domestiques, mais elle en est devenue elle-même rite, en effet, Bourdieu a qualifié la photographie de « rite du culte domestique⁵ ». Or, dans les œuvres du corpus, ce rite domestique se transpose dans le domaine public, dans le domaine des arts visuels. Les artistes mettent en place des rites qui parodient ceux de la famille en exacerbant la pose et en présentant sous forme de séries ces autoportraits dans lesquels le rite est signifié par la répétition de portraits empruntant des procédés similaires.

En outre, Anne Muxel souligne que, dans la première moitié du XX^e siècle, les photographies « fixaient les moments rituels du déroulement de l'histoire de la famille : les moments de rassemblement, les mariages, les communions. Les groupes étaient davantage représentés que les individus. » Toutefois, la sociologue ajoute également que de nos jours : « La fonction est la même, mais les signes sont tout autres. [...] La banalisation de la photographie [...] produit un stock d'images d'un nouveau type, ne sacralisant pas seulement les grands moments de l'histoire familiale, mais consacrant la vie de famille dans sa quotidienneté, dans la répétition de ses actes

³ Pierre BOURDIEU, « Culte de l'unité et différence cultivée » dans Pierre BOURDIEU, Luc BOLTANSKI, Robert CASTEL et Jean-Claude CHAMBOREDON (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 39.

⁴ Marianne HIRSCH, *Family Frames : photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, Harvard University Press, 1997, p. 7.

⁵ Pierre BOURDIEU, *loc. cit.*, p. 39.

les plus anodins.⁶ » Ces transformations de la photographie de famille font également partie des réflexions d'Irène Jonas qui a remarqué l'apparition de nouveaux moments photographiés, plus intimes, et elle souligne de plus que :

Bien que les scènes et les moments photographiés évoluent depuis plus d'un siècle, les photos continuent d'être exécutées et conservées avec autant d'amour que de devoir. En elle-même, l'idée de faire des photos de famille n'est pas rejetée, mais le fait qu'elles doivent emprunter des formes rituelles est de moins en moins admis.⁷

La ritualisation de la photo familiale semble donc se perdre graduellement au cours des décennies, en effet Muxel fait état d'une banalisation de la pratique photographique où la prise de vue perd peu à peu son décorum. Et, lorsque les œuvres des artistes imitent une forme ritualisée de la photo de famille, cela peut amener à réfléchir sur cette lente désuétude de la ritualisation photographique, car elles évoquent une pratique photographique en mutation. Susan Bright souligne d'ailleurs que : « *As both studio and album have become less common in everyday photography they have acquired a certain exoticism; for this reason, some artists use the historical resonance of each to explore issues of [...] memory and heritage.*⁸ » Ainsi, une certaine désuétude de la ritualisation de la photo de famille provoque un exotisme de la pratique qui peut motiver une récupération esthétique d'un genre qui fut peu valorisé.

Par ailleurs, Susan Sontag a écrit que : « Pérenniser les hauts faits des individus, pris dans le cadre d'une famille, ou de tout autre groupe, est la première fonction populaire de la photographie. [...] L'appareil photo accompagne la vie familiale.⁹ » Ainsi, l'une des fonctions majeures de la photographie vernaculaire est la pérennisation de l'individu et, plus précisément, celle de la famille avec la photographie familiale. Puisque d'assurer une permanence, d'éterniser la famille, de

⁶ Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p. 171.

⁷ Irène JONAS, « Portrait de famille au naturel : Les mutations de la photographie familiale », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008.

⁸ Susan BRIGHT, *Autofocus : The Self-Portrait in Contemporary Photography*, New York, The Monacelli Press, 2010, p. 142.

⁹ Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993, p. 21.

perpétuer la lignée sont des préoccupations qui ont précédé l'apparition de la photographie, Bourdieu avance que : « Si l'image photographique [...] s'introduit très tôt et s'impose très rapidement (entre 1905 et 1914), c'est qu'elle vient remplir des fonctions qui préexistaient à son apparition à savoir la solennisation et l'éternisation d'un temps fort de la vie collective.¹⁰ » L'ensemble des images qui représente une famille devient en quelque sorte un patrimoine familial, un héritage matériel permettant une perpétuation de la lignée. Anne Muxel a notamment argué que :

S'il s'agit toujours de montrer, de conserver, il s'agit surtout de transmettre. On pourrait dire que le partage des photos s'est peu à peu substitué à l'héritage des terres. L'espace des photos et des films de famille occupe une place de premier plan dans la constitution d'un patrimoine identitaire, déterminant quant à la survie de la mémoire familiale. Les images sont devenues un moyen privilégié de communication et de circulation de cette mémoire.¹¹

La survie de la mémoire familiale serait donc devenue dépendante de la photographie. Instrument essentiel de perpétuation de la famille, la photographie est l'objet d'une transmission, d'un passage de mémoire des ascendants aux descendants. Bourdieu souligne précisément :

N'est-il pas naturel que la photographie reçoive, en l'absence d'autres supports, la fonction de thésauriser l'héritage familial? [...] dans la gamme fort rétrécie des productions familiales, mieux que le jardinage ou la « pâtisserie-maison », [...] mieux que le bricolage ou la collection [...], la photographie affirme la continuité et l'intégration du groupe domestique et la réaffermir en l'exprimant.¹²

Mieux que tout autre héritage matériel ou immatériel, ce sont donc les photographies qui peuvent se multiplier, s'accumuler et circuler dans l'univers familial.

L'acte photographique devient alors un devoir de mémoire, une injonction à produire des traces. Muxel éclaire cette réalité contemporaine en décrivant la situation du photographe qui,

réfugié derrière son objectif, n'est déjà plus dans le présent [...] de ce qui se vit. Il est déjà dans le passé d'une mémoire à conserver. La famille d'aujourd'hui

¹⁰ Pierre BOURDIEU, *loc. cit.*, p. 40.

¹¹ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 172.

¹² Pierre BOURDIEU, *loc. cit.*, p. 51.

assure son passé avant même de voir se dérouler son présent, et bien sûr avant d'avoir pu envisager son avenir. La famille ne serait-elle rien d'autre qu'une mémoire anticipée?¹³

La prise photographique se conçoit toujours déjà au passé, car à partir du moment où la photographie est faite, elle fait déjà partie du passé. « Toute photo ne nous montre par principe que du passé, que celui-ci soit plus ou moins proche ou lointain. Et cet écart temporel [...] fait de la photographie une représentation toujours *en retard*, différée, où aucune simultanéité entre l'objet et son image n'est possible ¹⁴ » précise effectivement Philippe Dubois. Cette mémoire anticipée, que portent la famille et la photographie, devient une mémoire revisitée avec les propositions de Wearing, Morrissey et Goldchain. Et lorsque les photos sont revisitées par les artistes, la photographie ne se projette pas d'abord dans le futur comme la photo de famille, mais se projette plutôt dans le passé et dans le futur, à partir d'un présent, et travaille alors à l'actualisation de la mémoire.

Selon Bourdieu, la troisième fonction cardinale de la photographie de famille est l'intégration, car il fait effectivement valoir que : « La photographie elle-même n'est rien, le plus souvent, que la reproduction de l'image que le groupe donne de son intégration. ¹⁵ » Par ailleurs, cohésion, appartenance et unité sont des thèmes abordés par de nombreuses voix pour traiter de la fonction d'intégration de la photographie de famille. Puisque la photographie cadre, à la fois au sens propre et au sens figuré, qu'elle encadre un ensemble et, qu'une famille constitue un groupe d'individus que l'on souhaite, le plus souvent, unis ; ainsi la photographie rassemble la famille, soit dans une même image lors de photos de groupe, soit lorsque plusieurs images sont regroupées dans un album, sur un mur ou dans une projection de diapositives, par exemple. Gillian Rose a d'ailleurs observé que « *Family photos show family members together, they are looked at together, they are sent as a means of maintaining togetherness with distant family members, and they are displayed together – and it is*

¹³ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 172.

¹⁴ Philippe DUBOIS, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 88.

¹⁵ Pierre BOURDIEU, *loc. cit.*, p. 48.

*these practices, as well as the pictures, that make family photographs part of familial togetherness.*¹⁶ » C'est donc dans ces différentes pratiques de la photographie de famille que l'unité familiale est encore et toujours recherchée et recrée. Marianne Hirsh affirme, pour sa part, que : « [...] *photography's social functions are integrally tied to ideology of the modern family. The family photo both displays the cohesion of the family and is an instrument of its togetherness* »¹⁷ Alors, c'est l'idéologie de la famille qui conditionne l'image qu'une famille souhaite donner d'elle-même et qui oriente ainsi les pratiques entourant la photographie de famille. Les photographies montrent donc l'intégration de la famille en même temps que la photographie la modèle, une implication à double sens démontrant les apports de la représentation visuelle dans la vie de famille. La photographie de famille travaille donc à l'endroit de l'intégration des membres d'une famille à la cellule familiale et à la lignée familiale, de leur insertion dans une histoire familiale surplombant leurs histoires individuelles. « L'image signe une appartenance. Appartenance à une famille, et par là même désignation de la place de celle-ci dans le monde social. La mémoire que la photo de famille permet de fixer a pour visée une intégration familiale en même temps qu'une intégration sociale.¹⁸ » souligne, de fait, Muxel. La photographie participe alors, d'une part, de l'intégration du sujet au milieu familial, et d'autre part, de l'intégration de la famille à la société au sein de laquelle elle évolue. Résulte une approbation sociale, en quelque sorte, d'une famille particulière qui correspond à une idéologie de la famille véhiculée dans sa culture.

Les œuvres de Wearing, Morrissey et Goldchain reprennent quelques aspects de cette fonction d'intégration. Notamment la notion de sérialité, puisque chaque artiste a assemblé les photographies des différents protagonistes personnifiés en séries. Il s'agit donc de présentations qui pourraient rappeler les regroupements habituels des

¹⁶ Gillian ROSE, *Doing Family Photography : the Domestic, the Public, and the Politics of Sentiment*, Farnham, England ; Burlington, USA, Ashgate Publishing Limited, 2010, p. 45.

¹⁷ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 170.

photos de famille que sont, par exemple, les accrochages muraux, la disposition sur des meubles ou les albums de famille. La mise en série des œuvres est toutefois différente de celles observables dans l'usage vernaculaire, avec l'accrochage en galerie et la présentation uniforme des photographies, on devine que c'est bien au monde des arts visuels que ces images appartiennent. La présentation en série permet tout de même, lors de la réception des œuvres, de comparer, d'assimiler, de rapprocher les œuvres les unes aux autres.

Ces comparaisons des œuvres amènent aussi à se rendre compte que ce sont les mêmes personnes qui posent dans chacune des œuvres des séries. C'est-à-dire que dans chaque photographie, les artistes ont littéralement inséré leur corps dans celui d'un membre de leur famille. Une intégration littérale, physique, et non plus métaphorique ou sociale comme c'est le cas de la fonction de la photo de famille. Aussi, non plus une intégration au groupe familial, mais une incorporation aux individus, un à la fois, qui compose la famille. C'est donc dans un rapport plus interindividuel et intersubjectif, travaillant la relation à l'autre, que la question de l'intégration est abordée dans les œuvres de Wearing, Morrissey et Goldchain.

Ces trois principales fonctions de la photographie permettent également à des groupes familiaux d'apprendre à se connaître, elles leur permettent de se représenter et de se reconnaître en tant que famille. La photographie devient un instrument qui invite les membres de la famille à s'identifier au groupe, à s'y intégrer et à développer un sentiment d'appartenance. La famille se représente et elle se construit au travers des photographies prises, disposées, sélectionnées et rassemblées. En ce sens, Jean-Hugues Déchaux affirme que : « À travers les photos et spécialement l'album, la famille est à la fois objet et sujet : objet, parce que des parents y sont représentés ; sujet parce que la famille se construit par l'intermédiaire de l'album, par sa conception et sa consultation.¹⁹ » C'est donc un procédé d'autoreprésentation qui

¹⁹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997, p. 190.

est à l'œuvre dans les pratiques entourant la photographie familiale. La famille se forge activement une identité collective, et ce, souvent au moyen de l'album, car « L'album représente bien une tentative d'explication du monde familial, il délivre à la famille un message sur elle-même en immortalisant les grands moments des personnages familiaux et les liens unissant les uns aux autres²⁰ » explique effectivement Évelyne Favart. Cette autoreprésentation qui apparaît dans les usages de la photo familiale n'est pas sans rappeler l'autoportrait exploité par les artistes dans les œuvres du corpus.

Pratique hautement conventionnelle, la photographie de famille tend généralement à rendre une image de la famille suivant des normes véhiculées par la société dans laquelle elle évolue, c'est-à-dire que ces normes correspondent souvent à l'idéologie de la famille abordée précédemment. Bourdieu a d'ailleurs souligné la nature conventionnelle de la photographie vernaculaire en ces mots :

[...] alors que tout ferait attendre que cette activité sans traditions et sans exigences soit abandonnée à l'anarchie de l'improvisation individuelle, il apparaît que rien n'est plus réglé et conventionnel que la pratique photographique et les photographies d'amateurs : les occasions de photographier, comme les objets, les lieux et les personnages photographiés ou la composition même des images, tout semble obéir à des canons implicites qui s'imposent très généralement [...]²¹

En outre, Gillian Rose soutient que :

*It is frequently remarked that family photos are not visually innovative. The poses and the events are predictable; the compositions are banal; red-eye and wonky framing are acceptable. It is their unpolished style, as well as the conventionality of their subject matter, that has contributed to the less than positive critical reception received by family photos.*²²

Tout répondrait donc à des normes dans la photographie familiale, et cette conventionalité, ce manque de novation aurait contribué à un certain dénigrement de

²⁰ Évelyne FAVART, « Album de photos de famille et mémoire familiale : regards croisés de femmes de trois générations », *Dialogue*, n° 154, 2001, p. 94.

²¹ Pierre BOURDIEU, « Introduction » dans Pierre BOURDIEU, Luc BOLTANSKI, Robert CASTEL et Jean-Claude CHAMBOREDON (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 24.

²² Gillian ROSE, *op. cit.*, p. 11.

la photo de famille par la réception critique tel que le mentionne Rose. Par ailleurs, en tant que pratique stéréotypée, la photographie de famille devient alors un genre reconnaissable parmi toutes les photographies grâce aux codes qui lui sont propres. C'est d'ailleurs ce qui permet au sujet regardant de deviner que les œuvres du corpus imitent la photographie de famille.

De plus, les procédés de mise en scène du bonheur et d'occultation des moments difficiles dans la photo familiale sont souvent soulignés, parfois décriés, par les auteurs qui analysent ce genre photographique. « *Personal pictures are made specifically to portray the individual or the group to which they belong as they would wish to be seen and as they have chosen to show themselves to one another. Even so, the conventions of the group inevitably overrule the preferences of individual members.*²³ » souligne d'une part Patricia Holland. Ainsi, les images des individus sont régulées par les conventions photographiques du groupe familial. D'autre part, Muxel explique ce travail d'idéalisation comme suit : « Proposition idéale d'une vie de famille idéale. [...] [Le] propos n'est jamais de montrer les fractures, le mal-être, l'incommunicabilité entre parents et enfants, la solitude ou le tragique de tout vécu. [...] Ce n'est pas la difficulté de vivre que l'on veut cerner. On ne veut fixer du passé que ce qui peut être montré à tous.²⁴ » Ce qui est photographié et ce qui est conservé se veut donc digne d'être partagé avec les autres membres de la famille ainsi qu'avec ceux qui ne le sont pas afin de renvoyer l'image d'un idéal familial. Les conventions de la photographie de famille participent donc d'un travail d'idéalisation de la famille, de la construction du mythe familial. Aussi, chaque famille se constitue en regard de ce mythe familial et la pratique d'autoreprésentation de la famille qu'est la photographie se trouve tiraillée entre le mythe de la famille idéale et la réalité vécue. Marianne Hirsh avance d'ailleurs que : « *photographs locate themselves precisely in the space of contradiction between the myth of the ideal family and the lived reality of*

²³ Patricia HOLLAND, « 'Sweet is to scan...' », dans *Photography : A Critical Introduction*, Liz WELLS (ed.), Londres, Routledge, 1997, p. 107.

²⁴ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 176.

*the family life.*²⁵ » Le mythe de la famille est donc entretenu par la photographie qui donne l'impression de rendre rigoureusement le réel, et ce faisant, actualise ce mythe. Hirsh affirme aussi que : « *If one instrument helped construct and perpetuate the ideology which links the notion of universal humanity to the idea of familiarity, it is the camera and its by-products, the photographic image and the family album.*²⁶ »

Ce procédé de mythification ne se réalise pas nécessairement consciemment, et Zonabend affirme dans cette veine : « [...] qu'à l'intense familiarité de l'objet "famille", s'ajoute la profonde intériorisation des discours qui lui sont liés.²⁷ » L'assimilation du concept de la famille comme quelque chose de naturel, et non pas construit, se fait notamment grâce à la photographie qui, par son apparence de réalisme, participe justement de cette intériorisation des discours. Et en portant un regard différent sur les photos de famille, on peut être amené à prendre conscience de cette mythification et ainsi être plus à même d'opérer un travail de révélation de cette intériorisation des discours et des représentations dans la famille. Les œuvres de Morrissey, Wearing et Goldchain éclairent également le mythe de la famille, chacune à leur manière, notamment par l'emploi de masques et de la mascarade. L'usage du masque n'est pas sans rappeler les photographies de Meatyard que Hirsh analyse ainsi : « *When we are photographed in the context of the conventions of family-snapshot photography, Meatyard's pictures suggest, we wear masks, fabricate ourselves according to certain expectations and are fabricated by them.*²⁸ »

²⁵ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 8.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ Françoise ZONABEND, « Mémoires et temps familiaux », dans Frank ALVAREZ-RÉREYRE (Éd.), *Milieus et mémoire*, Jérusalem, Centre national de recherche française de Jérusalem, 1993, p. 144.

²⁸ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 98.

1.2 La photographie comme support de l'acte de mémoire

La photographie est généralement perçue comme un support de mémoire, elle assisterait le travail de la mémoire en stockant les souvenirs, en les fixant sur un support visuel; elle agirait donc comme aide-mémoire. Une telle conception est encore plus manifeste dans les pratiques entourant la photographie de famille. Moyen de fixer les ancêtres, les moments de l'enfance, les fêtes, rituels et rassemblements de famille sur un support visuel afin de pouvoir se les remémorer, la photographie semble supporter le travail de la mémoire en constituant des repères visuels. Nous explorerons cette interdépendance de la mémoire et de la photographie afin d'en extraire des notions qui sauront alimenter des réflexions occasionnées ultérieurement par les œuvres du corpus.

On confère communément à la photographie un pouvoir de preuve qui est notamment soutenu par sa valeur d'indice, elle-même rendue possible par la coprésence du réel et de sa représentation lors de la prise de vue. Philippe Dubois énonce cette valeur indicielle ainsi : « [L]a photo [procède] de l'ordre de l'index (représentation par contiguïté physique du signe avec son référent). Et une telle conception [...] implique que l'image indicielle soit douée d'une *valeur toute singulière*, ou *particulière*, puisque déterminée uniquement par son référent, et rien que par celui-ci : trace d'un réel.²⁹ » Index, indice d'un réel, la photographie prend toute sa charge singulière de preuve parce que la lumière réfléchie sur l'objet est entrée en contact avec la surface sensible. Pour sa part, Barthes a argué que : « la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre³⁰ », ce qui permet d'ailleurs à l'auteur d'avancer que l'essence de la photographie se loge justement dans le « ça-a-été », formule devenue

²⁹ Philippe DUBOIS, *op. cit.*, p. 41.

³⁰ Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard ; Le Seuil, 1980, p. 17.

incontournable. Cette adhérence du référent participe aussi du paradigme de l'empreinte, de la trace, de l'indice qui fait en sorte que la photographie est appréhendée comme témoin fidèle, voire exact, de la réalité. En effet, Sontag a fait part de ce caractère indiciel en affirmant qu'« une photo [...] est aussi une trace [du réel], une sorte de stencil immédiat, comme l'empreinte d'un pas ou un masque mortuaire. [...] une photo ne fait jamais moins qu'enregistrer une émanation (les ondes lumineuses réfléchies par les objets) : elle est le vestige matériel de son modèle ³¹ ». Empreinte lumineuse, enregistrement du réel, la photographie porterait donc en elle une trace du référent, du réel qui l'a engendré, ce qui lui confère alors un gage de vérité. Ainsi, ce pouvoir indiciel attribué à la photographie renforce sa capacité à faire mémoire, il apparaît toutefois qu'une multitude d'autres facteurs participent à rendre la relation entre mémoire et photographie d'autant plus riche et complexe.

Par ailleurs, comme l'affirme Déchaux : « La photo n'est pas seulement estimée pour sa mnémotechnie, mais aussi pour sa vérité. Elle livre un témoignage indiscutable, irréfutable. Elle ne triche pas et vient donc combler les failles de la mémoire personnelle en lui permettant de s'ancrer dans la réalité. ³² » La photographie s'avère alors un complément fiable à une mémoire humaine parfois défaillante. Pour sa part, Gillian Rose a remarqué que dans ses entrevues : « [...] *photographs are seen as carriers of true evidence of what was there when they were taken, truer even than the human witnesses to those scenes.* ³³ » La photographie se pose ainsi en aide-mémoire insufflé de vérité, en instrument mnémotechnique qui irait même jusqu'à surpasser la mémoire humaine, et le rôle de la photographie devient alors crucial lors du rappel des souvenirs. Déchaux le fait bien valoir en affirmant que : « La mémoire n'est pas une entité purement spirituelle. Son existence n'est pas seulement mentale.

³¹ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 182.

³² Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 189.

³³ Gillian ROSE, *op. cit.*, p. 31.

Elle a besoin de supports, si possible matériels.³⁴ » La photographie permet, en tant que support matériel, une présence du passé lors de la consultation d'une image photographique dans le présent. Et Déchaux souligne encore plus loin que :

Grâce [aux supports], le passé fait irruption dans le présent. Il devient tangible, palpable ; on est en contact direct avec lui. Les supports ne font pas qu'activer le rappel du passé, ils lui confèrent un surcroît d'évidence, une sorte de certitude sensible. L'important n'est pas la vérité du support, mais la croyance qui consacre l'objet support de la mémoire et le transfigure en lui accordant une certaine aura. En vertu de ce pouvoir « surnaturel » du support, le temps n'est plus tout à fait irréversible.³⁵

Ce serait donc le travail de la mémoire qui s'approprie la photographie, le support, en lui donnant le pouvoir de contracter le temps, de faire apparaître le passé dans le présent et ainsi de rendre le souvenir possible.

Lorsque le passé surgit dans le présent, c'est également l'absence de ce passé qui est rendue présente par la photographie semblant alors faire réapparaître ce qui n'existait plus. Présence et absence s'unissent donc dans la photographie, créant une tension qui fut soulignée notamment par Sontag, « Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence³⁶ » affirme l'essayiste. Parce que ce que la photographie représente appartient toujours déjà au passé, elle montre l'absence, mais en la rendant présente par sa matérialité. Pseudo-présence parce qu'en sachant bien que la photographie ne se substitue pas à son référent, un effet de substitution semble tout de même se produire dans l'usage des images photographiques. C'est, en quelque sorte, une substitution qui s'opère alors que la photographie semble remplacer son référent. Ce procédé dans lequel la photo se substitue au référent est par exemple signifié dans les cas de consultation de photographies de famille lorsqu'on indique, par exemple, « ça, c'est mon frère » ou encore « voyez c'est ma tante, mon oncle et ma cousine ». Par ailleurs, cet effet de substitution du référent par la représentation fut exploré par Magritte dans *La Trahison des images*, œuvre dans

³⁴ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 177.

³⁵ *Ibid.*, p. 205.

³⁶ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 30.

laquelle il représente une pipe sous-titrée par l'énonciation « Ceci n'est pas une pipe ». Si l'œuvre de Magritte amène à réfléchir sur le rapport de l'écriture et de la peinture au référent, avec la photographie de famille, c'est plus souvent l'oralité qui accompagne les photos. En outre, cet effet de substitution peut également poser problème dans la mesure où la photographie, qui est fixe, est alors pourvue de la faculté de bloquer le souvenir dans une fixité qui n'appartient pas au travail de la mémoire. Déchaux souligne en ce sens que : « la photo pétrifie un moment au contraire de l'objet que l'on associe plus aisément à une attitude ou une action, c'est-à-dire la vie.³⁷ » Dans ce cas, la mémoire vivante et la photographie figée semblent se résister l'une à l'autre. En figeant la mémoire, la photographie nuirait à son travail en provoquant une confusion à savoir si le souvenir est épaulé ou bien carrément inventé par la photographie. Evelyne Favart avait noté une possible confusion lors d'entrevues qu'elle a réalisées auprès de femmes de trois générations. « Mais certaines interviewées avouent ne pas toujours discerner si une photographie rafraîchit la mémoire ou fabrique le souvenir. Les deux processus sont sans doute à l'œuvre³⁸ » fait effectivement remarquer la sociologue. C'est lorsque l'effet de preuve de la photographie submerge le travail de la mémoire humaine au point de construire une fausse mémoire qu'on peut concevoir toute la puissance des pouvoirs de la photographie.

Par ailleurs, la photographie offre une image extérieure de la réalité intérieure que représente la mémoire humaine. Puisqu'elle permet une visualisation des souvenirs, la photographie contribue à rafraîchir la mémoire en faisant ressurgir des moments parfois oubliés. Jonas souligne cet usage en affirmant que : « Lorsque nous regardons une photographie, ce que nous y voyons nous aide à reconstituer une situation (les personnages, le lieu, le moment) qui a été oubliée ou jamais vécue

³⁷ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 195.

³⁸ Evelyne FAVART, *op. cit.*, p. 93.

directement.³⁹ » En ce sens, la photographie permet de combler les lacunes de la mémoire en rendant visible les détails d'une situation ou d'une personne à un moment donné, parfois oublié. Annette Kuhn avance, en outre, que : « *The language of memory does seem to be above all, a language of images.*⁴⁰ » Tous les sens sont bien sûr susceptibles de participer au travail de la mémoire, mais la perception visuelle reste plus descriptible, plus rationalisable, bref plus facile à appréhender. La photographie, de par son caractère visuel, favorise ainsi l'opération mémorielle. Support matériel de visualisation des souvenirs, la photographie permet alors de rallier plusieurs mémoires individuelles autour d'une mémoire partagée par un groupe. C'est ce qui permet à Anne Muxel d'affirmer que :

Les photographies des scènes de la vie quotidienne ou des festivités de la famille, [...] les portraits à tous les âges des différents personnages, des proches et des familiers, de ceux que l'on a peu ou pas connus, les portraits qui restituent son image d'enfant, celle de ses frères et sœurs, fixent des images communes et proposent aux souvenirs de chacun une même norme de référence. Elles permettent la visualisation du déroulement dans le temps de l'existence de la famille et offrent la certitude d'une antériorité.⁴¹

Les photographies de famille permettent alors à l'ensemble des membres d'une famille d'avoir les mêmes repères visuels pour se remémorer les moments photographiés constituant ainsi une mémoire familiale. Et lorsque la famille est disséminée, la photographie favorise la circulation de la mémoire, car la matérialité de la photographie permet une circulation des images qui offre assistance à la mémoire collective. Et plus encore, aujourd'hui la circulation des photos prend une ampleur considérable avec le développement des médias sociaux. Muxel affirme à cet effet que les « [...] photographies circulent entre les générations, entre les individus, et avec eux le sens, la durée et la destinée de la mémoire familiale. [Elles] s'échangent, sont donnés, peuvent être consciemment transmis[es] et retransmis[es].

³⁹ Irène JONAS, *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 83.

⁴⁰ Annette KUHN, *Family Secrets : Acts of Memory and Imagination*, Verso, Londres ; New York, 2002, p. 188.

⁴¹ Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p. 167.

[Elles] sont alors les insignes d'une fidélité familiale.⁴² » Ainsi, la photographie est un outil de médiation de la mémoire qui permet de construire une mémoire collective par la circulation des photos amenant donc un partage des mémoires individuelles. C'est, plus encore, un véritable héritage visuel qui se construit par la photographie car elle permet aussi de voir ce qui n'a pas été nécessairement vécu. Le souvenir des ancêtres peut alors se former dans la mémoire collective des descendants qui ne les ont pas nécessairement connus. Cette mémoire de la lignée familiale s'inscrit dans une : « [...] volonté d'adhésion à un système garantissant la perpétuation de la lignée [qui] se nourrit d'une mémoire domestique de longue durée utilisant des supports très divers [...] [dont les] photographies de famille [...]. Tous ces signes mémoratifs servent moins à véhiculer des informations ou à rappeler des événements qu'à affirmer le caractère durable du lien familial.⁴³ » Instrument de construction de la mémoire collective, la photographie est mise au service du renforcement de l'appartenance au groupe familial, fonction importante de la mémoire familiale.

En outre, la photographie est utilisée en tant que point de repère pour classifier la mémoire. Muxel le souligne ainsi : « Classer pour mémoire. C'est à cet exercice que répond le plus explicitement la composition d'un album de photos de famille. Une mémoire en ordre, avec un début sinon une fin, et le respect du déroulement chronologique de l'apparition des personnages et des scènes photographiées, tel est le procédé narratif généralement adopté.⁴⁴ » Employées pour retracer la chronologie des souvenirs qui peut parfois devenir incertaine dans la mémoire humaine, les photographies sont aptes à être intitulées, regroupées, juxtaposées et organisées dans des dossiers ou des albums par exemple. Candau fait également valoir la « manière tout à fait commode dont cet « art moyen », qui est un art de la mémoire, permet de représenter le passé, de l'enregistrer et de le mettre en ordre.⁴⁵ »

⁴² *Ibid.*, p. 150.

⁴³ Joël CANDAU, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 112.

⁴⁴ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁵ Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 81.

Les photographies, ainsi nommées, datées et classées permettent également d'aiguiser la conscience du temps qui passe, de se rendre compte que l'instant est fragile et que rien n'est éternel. Sontag souligne en ce sens que : « Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer avec la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant, que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps.⁴⁶ » La conscience du temps qui passe nous rappelle effectivement que nous allons nous aussi disparaître. Le rappel du temps qui file peut survenir lors de la contemplation des photographies qui témoignent d'un passé révolu ou qui représentent des visages disparus, mais aussi directement lors de la prise de vue. De fait, Castel soulève que : « [...] dans l'ordre de la temporalité, le simple fait de prendre une photographie suppose une conscience temporelle très élaborée, une distance par rapport au présent, se nourrissant du sentiment que l'instant à retenir bascule déjà dans le passé. La photographie est valorisée à l'exacte mesure de cette distance par rapport au présent et à la perception, et par la conscience de cette distance.⁴⁷ » La photographie développe donc la conscience du temps qui passe, mais elle aide aussi à surmonter l'angoisse que peut susciter cette fuite du temps. Bourdieu le fait par ailleurs remarquer en expliquant que : « la photographie aurait pour fonction d'aider à surmonter l'angoisse suscitée par l'écoulement du temps, soit en fournissant un substitut magique de ce que le temps a détruit, soit en suppléant aux défaillances de la mémoire et en servant de point d'appui à l'évocation des souvenirs associés, bref, en donnant le sentiment de vaincre le temps comme puissance de destruction⁴⁸ ». Ainsi, la photographie, en tant que trace, symbolise ce qui reste du passé disparu et donne l'impression que ce passé

⁴⁶ Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993, p. 29.

⁴⁷ Robert CASTEL, dans Pierre BOURDIEU, Luc BOLTANSKI, Robert CASTEL et Jean-Claude CHAMBOREDON (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 293.

⁴⁸ Pierre BOURDIEU, « Culte de l'unité et différence cultivée » dans Pierre BOURDIEU, Luc BOLTANSKI, Robert CASTEL et Jean-Claude CHAMBOREDON (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 33.

continue d'exister au travers de la photographie. Toutefois, cette conscience du temps qui passe n'est pas uniquement source d'angoisse, elle peut également faire réaliser les changements favorables qui se produisent d'un moment à l'autre, d'une époque à l'autre. La photographie, dans ce cas, permet de visualiser les exemples repoussoirs d'un passé caduc. Dans cette veine, Kuhn signifie que : « *photographs can also be used as a means of questioning identities and memories and generating new ones.*⁴⁹ » La photographie devient alors support d'une mémoire critique qui ne jette plus un regard nostalgique sur le passé représenté. Elle devient un outil d'analyse du passé pour appuyer des transformations et laisser place à la novation.

Même si la photographie fixe les images du passé, les sens qu'on lui donne sont quant à eux ouverts et les usages en sont mouvants. Anne Muxel a abordé le rapport de la photographie et de la mémoire comme suit :

Pour faire advenir la mémoire, les photos seules ne suffisent [...] pas. Elles sont un relais qui s'établit plus ou moins bien, quelquefois pas. Ce qui fait mémoire, c'est leur interprétation. Ce qui fait mémoire, c'est leur pouvoir d'évocation. C'est surtout leur instrumentalisation dans le mouvement même de l'histoire à mémoriser. C'est ce mouvement qu'elles doivent permettre de retrouver. Si ce n'est pas le cas, elles ne seront que les reliques d'une mémoire convenue, dépourvue de sens et de la possibilité d'établir un lien signifiant avec le passé. Elles resteront photo-mortes. Et ce mouvement qu'elles peuvent permettre de retrouver, c'est la mémoire vive de ce qui « a été ».⁵⁰

C'est donc la mémoire qui garde les photographies vivantes, et c'est également par la mémoire que le sens des photographies s'ouvre vers une diversité d'interprétations. Dans la même veine, Kuhn affirme que : « [...] *every photograph contains a range of possible meanings* [...] »⁵¹, une multiplicité de significations qui engendrent aussi un potentiel de plusieurs souvenirs différents attachés à une même photographie. Et Muxel, ajoute pour sa part que :

Toute photographie, tout film, ne proposent jamais qu'une vérité provisoire. Une vérité produite par l'interprétation de l'opérateur lui-même, cernée par le

⁴⁹ Annette KUHN, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁰ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 69.

⁵¹ Annette KUHN, *op. cit.*, p. 183.

cadrage temporel, étroit et nécessairement éphémère de toute prise de vue. Une vérité de circonstance bien qu'énoncée dans une visée d'éternité. C'est ce paradoxe qui donne à la photographie son pouvoir d'évocation et d'émotion. Elle fait se rencontrer les temps, moyen d'emprise sur le passé en même temps que prédiction de ce qui adviendra.⁵²

L'interprétation de la photographie ouvre donc la mémoire vers une diversité de possibles, et ce, en offrant une vérité toujours provisoire, afin de pouvoir jusqu'à inventer l'avenir.

Ces processus d'interprétation ne peuvent se faire sans l'apport de l'imagination qui vient alors flouer la prétendue exactitude du souvenir photographié. Bergson avance d'ailleurs que : « [...] derrière ces images identiques à l'objet, il en est d'autres, emmagasinées dans la mémoire, et qui ont simplement avec lui de la ressemblance, d'autres enfin qui n'ont qu'une parenté plus ou moins lointaine. Elles se portent toutes à la rencontre de la perception, et nourries de la substance de celle-ci, elles acquièrent assez de force et de vie pour s'extérioriser avec elle.⁵³ » Le pouvoir d'évocation de la photographie selon Bergson fait appel, non seulement aux souvenirs liés au moment représenté, mais également à d'autres images en mémoire plus ou moins liées avec la photographie perçue. C'est donc assez librement que le travail de la mémoire se réalise autour d'une photographie. Cette liberté dans l'acte de mémoire fait également en sorte que l'imagination prend part à la formation des souvenirs.

Langford a maintes fois traité des rapports entre la mémoire et l'imagination dans le travail d'interprétation des photographies. L'historienne de la photographie souligne, à ce propos, que :

When we inspect a photograph, whether for a second or an hour, our imaginations go immediately to work, infilling from memory the passages we cannot see. We extend the visual information and also pry it apart in an effort to reconstitute the sensorial conditions of the original. We are hardly conscious

⁵² Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 178.

⁵³ Henri BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965 (édition originale 1932), p. 106.

*of this effort, and thinking about it, we may feel a little naive. And yet we persist, though not because we believe in the ultimate truth of the photographic image, but because we enjoy the interplay of perception and imagination, a process that is continually taking place in our minds, and whose partial rehearsal and frame of social intercourse is offered by photographic experience.*⁵⁴

Le pouvoir d'évocation de la photographie, cet appel à l'imaginaire qu'elle engendre, font de ce type d'image un facteur actif dans la construction des souvenirs. Mémoire et imagination interagissent ainsi dans le processus de perception de la photographie qui supporte la constitution de souvenirs. Victor Burgin soulève, à propos de la photographie, que : « [...] *the wholeness, coherence, identity, which we attribute to the depicted scene is a projection, a refusal of an impoverished reality in favour of an imaginary plenitude* [...] »⁵⁵. Opération de projection pour occulter l'insuffisante pauvreté du réel, et afin d'injecter à l'image une ampleur plus appréciable pour faire mémoire.

1.3 La mémoire et l'identité

Les séries de Morrissey, Goldchain et Wearing sont composées d'autoportraits qui reconstituent des photographies de famille, si le premier genre peut difficilement échapper à des réflexions sur l'identité personnelle, le deuxième interpelle aisément le thème de la mémoire. Or la mémoire et l'identité sont liées l'une à l'autre puisque la mémoire apporte une cohésion temporelle à l'identité du sujet *souvenant*. Car c'est bien en se souvenant de qui nous avons été que nous pouvons confirmer qui nous sommes. Ce travail de la mémoire dans la constitution de l'identité sera exploré afin de déceler comment les œuvres du corpus se situent dans cette problématique.

⁵⁴ Martha LANGFORD, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2007, p. 138.

⁵⁵ Victor BURGIN, « *Looking at Photographs* » dans Victor BURGIN ed., *Thinking Photography*, Londres, Macmillan Press, 1982, p. 147.

Avec l'*Essai sur l'entendement humain*⁵⁶ de John Locke, à la fin du XVII^e siècle la mémoire s'est imposée, dans la philosophie occidentale, comme un des fondements du sentiment d'identité du sujet. Le philosophe anglais avançait alors que c'est dans la conscience que se situe « l'*identité personnelle*, c'est-à-dire le fait pour un être rationnel d'être toujours le même. Aussi loin que peut remonter la conscience dans ses pensées et ses actes passés, aussi loin s'étend l'identité de cette *personne* ; c'est le même *soi* maintenant et alors ; c'est le même *soi* que celui qui est maintenant en train de réfléchir sur elle, qui a posé alors telle action.⁵⁷ » Cette imbrication, chez Locke, des notions de soi, de conscience et de mémoire qui démontre la persistance du même dans l'identité personnelle, Paul Ricœur l'a fort justement nommée une philosophie du « même⁵⁸ ». Puisque la continuité assure une certaine stabilité, la mémoire permet à l'individu de demeurer la même personne tout au long de son existence. Déchaux note que : « Sur le plan identitaire, la fonction de la mémoire est explicitement protectrice et se rapporte davantage à la dimension personnelle de l'identité qu'à sa dimension sociale. » Cette facette personnelle de l'identité « concerne l'être profond du sujet⁵⁹ » et est, de la sorte, plutôt stable alors que la facette sociale serait plus mouvante. À l'instar de cet « être profond », les artistes constituent en quelque sorte les noyaux durs des figures représentées dans les séries du corpus, et les personnages tirés de la famille s'apposent comme des couches supplémentaires sur la personne de l'artiste. Le corps de l'artiste pourrait alors évoquer « l'être profond », et les déguisements toucheraient plutôt à la « dimension sociale » énoncée par Déchaux. La mémoire protégerait donc une identité personnelle et continue qui permet un bon entendement du sujet par lui-même ainsi que par les autres.

⁵⁶ John LOCKE, *Essai sur l'entendement humain, Livres I et II*, Paris, Librairie Philosophique, 2001 (édition originale 1690).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 522-523.

⁵⁸ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 129.

⁵⁹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997, p. 249.

Si la mémoire fonde l'identité, l'oubli pourrait, quant à lui, constituer une menace pour celle-ci. De fait, Candau explique que : « Sans mémoire, le sujet se dérobe, vit uniquement dans l'instant [...]. Son identité s'évanouit.⁶⁰ » Donc, sans la mémoire, l'identité ne saurait exister. Par contre, si l'oubli peut sembler l'antagoniste de la mémoire, un adage annonce que : « la mémoire est une faculté qui oublie ». Ainsi, l'oubli s'avère plutôt un pendant complémentaire à la mémoire, car il constitue un mal nécessaire pour une certaine hygiène de la mémoire. En fait, la mémoire ne saurait se priver de l'oubli. À cet effet, plusieurs auteurs évoquent particulièrement l'exemple du personnage Funès de Jorge Luis Borges qui, suite à un accident, se souvient de tous les éléments de son vécu, il n'oublie absolument rien ; toutefois sa mémoire ne devient alors qu'accumulation sans abstraction, sans pensée⁶¹. D'ailleurs, Anne Muxel souligne à propos de ce personnage hypermnésique que « c'est aussi finalement la négation de la mémoire même. Funès n'oublie rien, ne peut rien oublier, mais il ne peut non plus, par ce fait même, accéder à la conscience de ce qui fait sa mémoire. [...] il ne peut inscrire ni son savoir gigantesque, ni non plus la perception de son existence, dans une durée, c'est-à-dire dans un projet. Dès lors, sa mémoire n'a pas de sens.⁶² » Ainsi, la mémoire ne pourrait être investie de sens sans l'apport de l'oubli qui lui devient alors nécessaire. Par conséquent, absence et excès de mémoire sont tous deux des écueils à la formation de l'identité et c'est, en quelque sorte, avec un équilibre entre l'hypermnésie et l'amnésie qu'il est possible pour la mémoire de donner sens à l'existence du sujet.

À propos du sens de l'existence, « *The past is integral to our sense of identity [...]. Ability to recall and identify with our own past gives existence meaning, purpose, and value.*⁶³ » observe Lowenthal. Indispensable à la réflexion existentielle,

⁶⁰ Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 50.

⁶¹ Jorge Luis BORGES, « Funès ou la mémoire » dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965 (édition originale 1956), p. 109-118.

⁶² Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 22.

⁶³ David LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, p. 41.

la mémoire s'inscrit alors dans la fonction réflexive telle que relevée par Muxel. « Ce discours de la réflexibilité obéit [...] au besoin de [...] trouver un sens [à l'histoire du sujet]⁶⁴ » explique-t-elle. La question de l'origine est un élément important de ce rapport réflexif qu'on entretient avec sa mémoire. À ce sujet, Déchaux souligne que : « Sur le plan identitaire, c'est le sentiment de continuité de soi qui tire profit de l'enracinement dans une histoire, un ancrage qui permet à l'individu de justifier son existence : je suis quelqu'un, car je viens de quelque part, je procède de quelqu'un⁶⁵ ». La reconnaissance de son origine est un concept qui émerge des œuvres du corpus analysé car, lorsque les artistes endossent les rôles de leurs parents ou de leurs ancêtres, il s'agit de reconnaître le lignage qui fonde l'origine de l'individu, et qui influe assurément sur son identité. Cette influence identitaire de la famille, cette présence des autres en soi, les artistes semblent l'inverser en se figurant au cœur des personnages lorsqu'ils se représentent, eux dans les autres. Avec cette inversion, l'assignation identitaire devient électivité, et c'est bien de la fonction réflexive dont il est question puisque, comme l'énonce Muxel : « Le discours de la réflexivité défend le point de vue de l'individu face à l'édiction d'une norme familiale.⁶⁶ »

Le travail réflexif de la mémoire ratisse bien sûr plus large que dans les souvenirs, proprement dit, de la famille. Joël Candau explique que : « lorsque, dans le cadre de stratégies identitaires, les individus opèrent des choix, c'est toujours à l'intérieur d'un répertoire souple et ouvert de sources diverses : représentations, "mytho-histoires", croyances, rites, savoirs, héritages, etc., c'est-à-dire à l'intérieur d'un registre mémoriel.⁶⁷ » Ce registre mémoriel est donc composé d'une mémoire transmise, composée non seulement de souvenirs mais d'un vaste ensemble de ressources diversifiées, et l'individu y puiserait pour construire son identité. C'est

⁶⁴ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁵ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 305.

⁶⁶ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷ Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 8.

également bien au delà de la seule expérience familiale que s'étendent les ressources de ce registre car, « L'identité personnelle est multiple et s'agence au gré de la fréquentation de mondes pluriels. La mémoire personnelle est connectée à l'histoire collective⁶⁸ » affirme Haddam. C'est dans l'ensemble de la société dont il fait partie que l'individu puise dans une multitude de mémoires collectives transmises. Par ailleurs, Déchaux argue que lorsque la mémoire est utilisée « [...] comme référence personnalisée. Le "je" l'emporte [...] sur le "nous" qui n'existe que pour le consolider. L'appartenance [...] fait sens pour *ego*, mais pas forcément pour ses proches. La mémoire est élective, "bricolée" par le sujet, à ses propres fins.⁶⁹ » Le bricolage de la mémoire se fait ainsi de manière personnelle et intéressée. Dans le corpus, ce rapport électif et personnalisé à la mémoire est notamment suggéré par la pratique de l'autoportrait, mais également par un ensemble d'opérations telles que la sélection des images sources et des éléments de la mise en scène.

Si l'individu peut, d'une certaine manière, décider de choisir ce qu'il fait de ses souvenirs, ce caractère électif de la mémoire demeure cependant limité, car la mémoire n'est pas seulement volontaire et instrumentalisée. Le sujet ne choisit pas nécessairement ses souvenirs, car de grands pans de la mémoire échappent à sa volonté, en ce sens la mémoire peut aussi être involontaire. L'emprise de l'affect et de l'inconscient sur le travail de la mémoire individuelle peut par exemple dérouter son caractère électif. Dans *La mémoire saturée*, Régine Robin énonce que le passé est « une force qui nous habite et nous structure involontairement, inconsciemment, l'étoffe de laquelle nous sommes faits⁷⁰ ». Ainsi, peu importe la volonté rationnelle qui puisse être mise en œuvre soit pour échapper au passé, soit pour l'institutionnaliser, c'est bien à la faveur de la mémoire que celui-ci nous habite et nous constitue. Les œuvres du corpus semblent évoquer cette modalité de l'identité

⁶⁸ Nadjat HADDAM, « La mémoire implicite : le lien entre mémoire individuelle et mémoire collective » dans *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Georges COMET, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN (dir.), Marseille, Solal Éditeur, 2008, p. 37.

⁶⁹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 271.

⁷⁰ Régine ROBIN, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 219.

guidée par une mémoire incontrôlée qui échappe à la volonté du sujet *souvenant*. Car si la photographie de famille témoigne d'une mémoire volontaire, les autoportraitistes font transparaître, au delà des opérations très contrôlées entourant les prises de vues, un certain caractère involontaire de la mémoire. Par exemple, chez Morrissey, les visages des deux sœurs sont animés de malaises évoquant peut-être des contrariétés habitant la mémoire des sujets. Alors que dans la série de Wearing, c'est le regard seul qui trahit une subjectivité dans les photographies, perçant ainsi les masques factices en évoquant le miroir de l'âme habitée par le passé.

En outre, la mémoire ne se pense pas *au passé*, mais toujours *au présent*, car c'est bien au présent que le passé fait sens. La mémoire implique un processus de reconstruction du souvenir, donc d'actualisation du passé en regard des préoccupations présentes. Déjà, Halbwachs le soulignait ainsi : « le passé, en réalité, ne reparaît pas tel quel, [...] tout semble indiquer qu'il ne se conserve pas, mais qu'on le reconstruit en partant du présent.⁷¹ » Cette reconstruction altère le souvenir, non seulement à la lumière du présent, mais aussi de tout ce qui s'est passé dans l'intervalle entre le moment évoqué et sa remémoration. En effet, ce processus d'altération, Candau l'explique comme suit : « on ne peut se rappeler un événement passé sans que l'avenir de ce passé soit intégré au souvenir. [...] Notre mémoire ajoute donc au souvenir le futur de ce souvenir. [...] Le temps du souvenir est donc inévitablement différent du temps vécu⁷² ». L'actualisation implique une immanquable transformation, et ainsi le souvenir différera toujours du moment d'origine. Cette différence entre le passé et le présent, les œuvres du corpus l'éclaire par les processus de reconstitution utilisés pour mettre en scène le passé avec les artifices du présent, par exemple, comme le silicone et la retouche informatique. La reconstitution, aux couleurs du présent, en regard de la subjectivité de l'individu et de

⁷¹ Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (édition originale 1925), p. VIII.

⁷² Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 58.

la multitude identitaire qui le constitue, souligne le procédé d'actualisation propre au travail de la mémoire.

De plus, la transformation des souvenirs est continuelle, et atteindra bien sûr l'identité du sujet *souvenant*. Aussi, les souvenirs conservés à chaque fois remémorés donnent une impression de stabilité tout en transformant l'identité de manière plus ou moins perceptible. « De chaque époque de notre vie, nous gardons quelques souvenirs, sans cesse reproduits, et à travers lesquels se perpétue, comme par l'effet d'une filiation continue, le sentiment de notre identité. Mais, précisément parce que ce sont des répétitions, parce qu'ils ont été engagés successivement dans des systèmes de notions très différents, aux diverses époques de notre vie, ils ont perdu leur forme et leur aspect d'autrefois.⁷³ » remarquait, de fait, perspicacement Halbwachs. Cette conception envisage l'identité comme un enchaînement qui s'inscrit dans une certaine continuité. Néanmoins, comme le formule David Lowenthal : « *the frequency with which we update and reinterpret our memory weakens coherent temporal identity.*⁷⁴ » Ainsi, la mémoire s'avère avoir des répercussions paradoxales sur le sentiment d'identité puisqu'elle contribue à le stabiliser tout autant qu'à l'affaiblir, à le rendre muable.

En outre, c'est aussi suivant les modifications de l'identité qu'à chaque évocation d'un moment passé, le souvenir se transforme car, comme l'explique le neurologue Christian Derouesné : « chaque reconstruction est source de modifications potentielles non seulement en fonction des événements mais aussi des modifications du Soi survenues entre l'acquisition et la restitution. La réactualisation d'un même événement en induit ainsi de multiples versions puisque le souvenir est reconstruit en fonction d'un profil d'activation lié au Soi du sujet au moment de sa reconstruction.⁷⁵ » Cette réactualisation continuelle du souvenir s'inscrit, quant à elle,

⁷³ Maurice HALBWACHS, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁴ David LOWENTHAL, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁵ Christian DEROUESNÉ, « Mémoire individuelle et mémoire collective : deux lectures complémentaires d'un passé reconstruit » dans *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*,

dans une conception plus atomisée de l'identité du sujet où une multiplication des souvenirs peut conduire à un certain morcellement du sujet. C'est également une identité plus active qui participe, en retour, à la transformation de la mémoire. Par ailleurs, le fait que ce soit des autoportraits qui sont mis en scène dans les œuvres du corpus souligne le pouvoir d'agir du sujet sur sa mémoire et sur son identité personnelle. Ainsi la mémoire nourrit l'identité, et à l'inverse, l'identité infléchit la mémoire. La mémoire serait donc sujette aux changements de l'identité du sujet qui se souvient.

Sur ce point, Candau soulève, à juste titre, cette relation à double sens en affirmant que : « La mémoire nous façonne et nous la modelons à notre tour. [dans] la dialectique de la mémoire et de l'identité qui s'épousent l'une l'autre, se fécondent mutuellement, se fondent et se refondent pour produire une trajectoire de vie, une histoire, un mythe, un récit.⁷⁶ » Car c'est bien par le récit que mémoire et identité s'articulent pour arriver à faire sens. Et Ricoeur affirme, en ce sens, que : « c'est à travers la fonction narrative que la mémoire est incorporée à la constitution de l'identité.⁷⁷ » En effet, le récit de soi s'avère un principe fondamental du sentiment d'identité du sujet puisque la narration crée alors une nécessaire cohérence dans son existence décousue par l'incomplétude de sa mémoire. La mise en séries des œuvres de Goldchain, Morrissey et Wearing s'inscrit dans une certaine narrativité. Cette narrativité photographique échappe toutefois à un récit linéaire ou explicite car ces séquences ne sont pas des suites chronologiques à l'instar d'une biographie ou d'une séquence filmique. C'est plutôt une narrativité qui rappelle l'album regroupant les images selon des logiques plus libres et diversifiées.

Concernant le récit de soi, Annette Kuhn souligne que : « *Telling stories about the past, our past, is a key moment in the making of our selves. To the extent that*

Georges COMET, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN (dir.), Marseille, Solal Éditeur, 2008, p. 43.

⁷⁶ Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 103.

*memory provides their raw material, such narrative of identity are shaped as much by what is left out of the account – whether forgotten or repressed – as by what is actually told.*⁷⁸ » Le récit intègre donc aussi le non-dit et l'oubli dans le travail de la mémoire laissant l'absence prendre place en sa trame. Aussi, la mise en intrigue implique de combler ou d'amenuiser les abîmes entre les souvenirs pour rendre le récit de mémoire intelligible. C'est justement ces processus que Ricoeur explicite comme suit :

D'un côté les souvenirs se distribuent et s'organisent en niveaux de sens, en archipels, éventuellement séparés par des gouffres, de l'autre la mémoire reste la capacité de parcourir, de remonter le temps, sans que rien en principe n'interdise de poursuivre sans solution de continuité ce mouvement. C'est dans le récit principalement que s'articulent les souvenirs au pluriels et la mémoire au singulier, la différenciation et la continuité.⁷⁹

Les séries de Morrissey et Wearing ne racontent pas, elles évoquent en intégrant du non-dit. C'est alors que le relais est passé aux sujets regardants afin que leurs imaginaires complètent le récit de la série.

En effet, la narrativité inhérente au travail de la mémoire comporte généralement une part de fiction, et laisse alors de l'espace pour l'invention en faisant participer l'imaginaire du sujet. « C'est bien la mise à distance du passé qui permet de le reconstruire pour en faire un mélange complexe d'histoire et de fiction, de vérité factuelle et de vérité esthétique⁸⁰ » fait valoir Candau. Dans la mémoire, peuvent donc se mélanger des faits fidèles à la réalité et d'autres, souvent vraisemblables, mais fabulés. Ces infidélités de la mémoire ne minent pas pour autant sa vérité, sa valeur ou sa crédibilité. En ce sens, Lowenthal avance que : « *The subjective nature of memory makes it both a sure and dubious guide to the past. We know when we have a memory, and whether true or false that memory bears in some way on the past. Even an error of memory involve the recall of something, however distorted ; no memory is totally delusive. Indeed, a false recollection firmly believed becomes a fact*

⁷⁸ Annette KUHN, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁹ Paul RICŒUR, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁰ Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 63.

in its own right.⁸¹ » Ainsi, même lorsqu'elle est fausse, la mémoire acquiert une validité. De même, l'identité se constitue parfois sur des simulations du sujet, comme sur ces dissimulations, volontaires ou non, de la mémoire. Dans les œuvres du corpus, les artifices comme les masques, costumes, perruques et maquillages semblent faire état de ces impostures de la mémoire qui participent à une identité qui en est toujours à s'inventer.

Et la question de l'invention dans le travail de la mémoire ouvre ainsi la porte à une part d'imaginaire où les faits et la fiction s'interpénètrent dans un ensemble qui cherche à être cohérent, vraisemblable, tout en s'écartant d'une dite vérité. David Lowenthal souligne, en ce sens, que : « *To communicate a coherent narrative, we must not only reshape the old but create a new past.* »⁸² Pour sa part, Candau avance qu'« il serait erroné de vouloir évaluer cette identité narrative à partir des critères du vrai et du faux en rejetant purement et simplement les anamnèses qui ne semblent pas crédibles car, comme pour toute manifestation de la mémoire, il y a une vérité du sujet qui se dit dans les écarts repérables entre la narration [...] et la "réalité" événementielle »⁸³. Le sujet imagine donc sa mémoire, et conséquemment, il imagine son identité dans un mouvement continu d'invention de soi qui correspond à une vérité propre. Car, « dans le processus de mobilisation mémorielle nécessaire à toute conscience de soi, le souvenir n'est ni l'image fidèle de la chose mémorisée, ni une moindre chose mais autre chose, riche de toute la complexité du sujet et de sa trajectoire de vie »⁸⁴ affirme encore Candau. L'imaginaire enrichit alors la mémoire du sujet pour nourrir une fable de l'identité qui répond à toute sa complexité, une identité constituée de souvenirs, de faits, d'oublis, de désirs, de blessures, de simulations, de projections et bien d'autres. Comme nous le verrons dans les analyses

⁸¹ David LOWENTHAL, *op. cit.*, p. 200.

⁸² *Ibid.*, p. 209.

⁸³ Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

des œuvres, la part de l'imaginaire dans le travail de la mémoire est un principe moteur dans les séries de Goldchain, Wearing et Morrissey.

1.4 Entre mémoire individuelle et mémoire collective

La notion de mémoire collective fut introduite par Maurice Halbwachs dans la première moitié du XX^e siècle, « [...] il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir⁸⁵ » avançait-il alors. Ainsi selon Halbwachs la mémoire individuelle est rendue possible grâce à ces cadres partagés par des collectivités. Et, la famille entretient une mémoire collective qui fut réfléchi par de nombreuses voix depuis Halbwachs, notamment par les artistes du corpus. Car, en personnifiant des membres de leurs familles, les artistes mettent en lumière l'influence des autres sur leur propre identité, et par le fait même, l'influence des autres mémoires sur leur mémoire propre. Cette mémoire se raconte, se tisse souvent dans les liens entre le soi et l'autre à travers un réseau de connexions familiales. Les œuvres des artistes amènent à s'interroger sur la question de la transmission et du partage de la mémoire dans la famille. Nous aborderons la mémoire collective de la famille afin de cerner les aspects de celle-ci qui sont éclairés par les œuvres.

C'est en incarnant des personnages tirés de leurs familles respectives, que les artistes du corpus endossent différents rôles dans les dynamiques de celles-ci. Avec ces opérations de transformations, mascarades et travestissements, ils s'approprient, l'instant d'une photographie, les positions occupées par d'autres membres de leur famille. Selon l'éthologue Nadjat Haddam : « La famille structure la mémoire commune en donnant des rôles aux uns et aux autres.⁸⁶ » Également, Muxel

⁸⁵ Maurice HALBWACHS, *op. cit.*, p. VI.

⁸⁶ Nadjat HADDAM, *loc. cit.*, p. 36.

mentionne, avec la fonction de transmission, que : « [la mémoire] fonctionne comme une didactique de la passation des rôles, des statuts et des positions dans l'histoire d'un même groupe familial.⁸⁷ » L'attribution des rôles gérée par l'institution familiale est donc un élément primordial pour une bonne transmission de la mémoire familiale. Aussi, Halbwachs souligne qu'à l'intérieur de la famille : « on demeure dans les mêmes rapports de parenté avec les siens. [...] Nulle part la place de l'individu ne semble ainsi davantage prédéterminée, sans qu'il soit tenu compte de ce qu'il veut et de ce qu'il est.⁸⁸ » C'est bien de l'irrévocable des rôles dont il est question, de l'immuable de la nature des liens entre les membres d'une famille, à savoir, mère, père, fille, fils, sœur ou frère, car on le demeure dans son rapport à l'autre dans la famille.

Toutefois, dans le corpus, les artistes semblent inverser l'irrévocable des rôles. Par exemple, Wearing enfile des masques qui lui permettent de prendre l'apparence de différents membres de sa famille. Les titres annoncent le lien entre l'artiste et ces membres de sa famille, avec *Self-Portrait as My Mother Jean Gregory* par exemple, le titre souligne le statut de mère du personnage incarné par l'artiste, ainsi que la relation mère-fille qui les unit. Par ailleurs, cette opération d'incarnation de l'autre par l'artiste rend, en un sens, réversible cet irrévocable des positions familiales. Ce caractère rigide de la mémoire familiale est déboulonné par les autoportraits de Wearing, Morrissey et Goldchain, car les places fixées par la mémoire sont toutes occupées par les artistes, rendant les rôles plus instables et modifiables.

Si les œuvres du corpus peuvent insinuer une révocation des rôles dans la transmission familiale, elles peuvent en revanche évoquer une reconnaissance de l'apport de cette transmission pour la mémoire individuelle. D'une part, on reçoit la mémoire transmise par ses ancêtres, et celle-ci peut alors être utile pour asseoir son identité personnelle. En ce sens, Déchaux exprime ce besoin ainsi : « La filiation –

⁸⁷ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁸ Maurice HALBWACHS, *op. cit.*, p. 163.

plus précisément l'ascendance – est par définition ce qui est déjà donné, préexistant. Elle livre ce « déjà-là » qui va permettre de construire sa propre vie en la rattachant à quelque chose qui existe indépendamment de soi.⁸⁹ » Et, avec la personnification, par les artistes, des membres de leurs familles dans les œuvres, on décèle une acception du sédiment de la mémoire transmise sur la mémoire individuelle représentée, d'une certaine façon, par une sorte de couche supplémentaire, avec les masques et travestissements. Comme un acte mimétique qui assimile la mémoire de l'autre, le maquillage ou le masque vient imiter le visage des membres de sa famille.

Si la mémoire familiale peut se transmettre à la verticale, c'est à l'horizontale qu'elle s'étend plus commodément. En ce sens, Déchaux fait remarquer que : « Aujourd'hui la famille est devenue "relationnelle" : plus que la volonté de perpétuer une lignée, c'est l'être ensemble au quotidien qui compte.⁹⁰ » L'étendue de la mémoire familiale se condensera alors plutôt dans le contemporain des membres. De même, en 1925, Halbwachs affirmait que : « Le plus souvent, si je me souviens, c'est que les autres m'incitent à me souvenir, que leur mémoire vient au secours de la mienne, que la mienne s'appuie sur la leur.⁹¹ » Grâce au contact avec l'autre, le souvenir semble donc revenir à la conscience de l'individu. Plus récemment, Nadjat Haddam avance, pour sa part, que : « la communication humaine permet d'enrichir, de gérer, d'exploiter une mémoire externe qui est collective ; elle est distribuée entre plusieurs personnes et gérée à travers leurs interactions. La mémoire collective implicite recouvre ce mode de vivre ensemble à partir d'un réseau de significations tacites qui résistent aux changements.⁹² » C'est donc bien dans le vivre ensemble que se conserve et se gère la mémoire collective, dans les contacts répétés entre les membres d'une famille permettant le rappel fréquent des souvenirs. La mémoire collective est donc grandement relationnelle.

⁸⁹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997, p. 260.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁹¹ Maurice HALBWACHS, *op. cit.*, p. VI.

⁹² Nadjat HADDAM, *loc. cit.*, p. 34.

En outre, c'est souvent dans un noyau familial rapproché que se partagent les moments qui deviendront des souvenirs communs au groupe. D'ailleurs, Comet et Lejeune ont avancé que c'est : « bien la charge affective, émotionnelle, la proximité chaleureuse de l'autre qui vient renforcer le souvenir. Ce sont les événements qui participent à renforcer les liens du groupe qui marque la mémoire individuelle. Les souvenirs sont solides et primordiaux parce qu'ils rapprochent.⁹³ » Cette mémoire de proximité est donc plus à même d'imprégner la mémoire individuelle à cause de sa force affective. L'historien et le neurologue ajoutent d'ailleurs, plus loin, que ce type de mémoire : « donne aux souvenirs une force particulière, car elle est portée par l'émotion, par l'empathie et par l'intersubjectivité.⁹⁴ » Aussi, les opérations de travestissement effectuées dans les œuvres du corpus par lesquelles l'artiste incarne l'autre peuvent exprimer, en quelque sorte, cette empathie et cette intersubjectivité qui caractérise la mémoire des proches. Se mettre dans la peau de l'autre, se mettre à sa place sont des opérations qui portent au comble une perméabilité des mémoires entre les individus.

La mémoire des proches, Ricoeur l'a pensée en cherchant à concilier la polarisation conceptuelle de la mémoire entre l'individuel et le collectif. Au-delà de cette dichotomie de la mémoire, c'est l'hypothèse « d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres⁹⁵ » qu'il faut retenir selon Ricoeur. En partant de cette réflexion, la mémoire familiale est différente de la mémoire collective proprement dite, car elle peut être considérée à la lumière de cette mémoire des proches qui se situe dans l'espace entre les deux pôles. Avec les séries de Wearing et de Morrissey, ce sont justement les membres de la famille proche qui sont représentés. En effet, dans ses œuvres, Wearing personnifie les membres de sa famille nucléaire et son oncle. Alors que dans les œuvres de Morrissey, les deux sœurs

⁹³ Georges COMET et Antoine LEJEUNE, « La mémoire collective : ressource, médiation et cadre thérapeutique » dans *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Georges COMET, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN (dir.), Marseille, Solal Éditeur, 2008, p. 178.

⁹⁴ *Ibid.* p. 184.

⁹⁵ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 163.

invoquent la proximité au sein d'une fratrie, avec un rapport sororal qui peut parfois s'avérer privilégié dans une famille.

Si la force affective est un élément fondamental dans la mémorisation et dans le rappel des souvenirs, par ailleurs, sa nature et son intensité diffèrent d'une personne à l'autre et, à cet égard, la mémoire de chaque individu est singulière. En outre, la dynamique entre les mémoires individuelles et collectives dans le cercle familial est animée par des rapports de séparation des individus et de subjectivation des mémoires. D'une part, la séparation est nécessaire, comme le souligne Muxel : « pour qu'il y ait transmission, il faut qu'il y ait séparation, et séparation pour qu'il y ait la possibilité de se construire dans un rapport d'altérité.⁹⁶ » Et d'autre part, la force émotive a, à la fois, le pouvoir de rapprocher et celui d'éloigner les mémoires individuelles. C'est donc avec justesse que l'anthropologue Jean-Philippe Bonniol avance que : « les séquences individuelles d'évocation des souvenirs ne peuvent être que différentes, du fait de l'incommunicabilité des états mentaux ⁹⁷ ». Avec l'usage de l'autoportrait, c'est bien de la subjectivation de la mémoire familiale dont il est question dans les œuvres du corpus.

En ce qui concerne la question de l'affect, Muxel relève la reviviscence comme l'une des trois fonctions de la mémoire. Celle-ci est : « liée à l'expérience affective et au vécu personnel⁹⁸ » de l'individu. La sociologue la décrit comme suit : « La mémoire intérieure, énoncée à partir de soi, à partir de l'expérience personnelle de son passé. Présente au jour le jour, sorte de mémoire des correspondances, impressionniste et émotionnelle. [...] Expérience d'un passé toujours vivant, car ranimé par les péripéties quotidiennes de la vie des affects, c'est une mémoire d'abord affective.⁹⁹ » Impressionniste et émotionnelle, suivant Muxel, cette mémoire

⁹⁶ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁷ Jean-Luc BONNIOL, « Mémoire collective et anthropologie » dans *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Georges COMET, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN (dir.), Marseille, Solal Éditeur, 2008, p. 78.

⁹⁸ Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p. 13.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

de reviviscence se manifeste ainsi : « Se rappeler. Et davantage encore, revivre. Telle est la finalité de ce discours de reviviscence : ressentir à nouveau.¹⁰⁰ » Un aspect de la mémoire, donc, qui permet de ressentir, c'est-à-dire sentir une fois de plus, aussi éprouver vivement, mais également parfois subir. En mettant des reconstitutions en scène et en adoptant l'autoportrait, les artistes du corpus amènent à considérer cette fonction de reviviscence de la mémoire familiale sous différents angles. Lorsque l'autre est personnifié, il s'agit d'éclairer, justement, l'impossibilité de revivre la mémoire de l'autre. Ainsi, quand Wearing se représente sous les masques de l'apparence de sa mère ou de son père lorsqu'ils étaient jeunes, l'attention du sujet regardant peut se porter sur cette impossibilité, car il est impensable pour elle de se souvenir de ses parents sous ces jeunes traits. Il en est de même pour les autoportraits de Goldchain qui représentent les ancêtres de l'artiste, car en tant qu'individu, il est impossible pour celui-ci de se rappeler de ces gens qui n'ont jamais fait partie de son existence. C'est donc une impossible reviviscence que ces opérations mettent en scène.

Toutefois, chez Wearing, dans *Self-Portrait at 17 years old* (fig. 3.7), et vraisemblablement, chez Morrissey, dans quelques œuvres de *Seven Years*, les artistes se reconstituent sous leurs propres traits lorsqu'elles étaient plus jeunes. Dans ces œuvres, l'opération de reconstitution se rapproche de la fonction de reviviscence soulignant le paradoxe de ce type de mémoire. Car s'il est chimérique de faire revenir le passé, certaines traces de ce passé peuvent néanmoins faire revivre des sentiments que l'expérience remémorée avait suscités alors. Les photographies comptent parmi ces traces qui peuvent re-stimuler les affects. Les visages des personnages dans le projet de Morrissey sont justement fort chargés d'une vie intérieure émotionnelle qu'on peut deviner dans les faciès des sœurs. Alors que les œuvres de Wearing sont plutôt marquées par l'impassibilité des masques de silicone. Comme une photographie de soi peut déclencher une reviviscence, elle peut également ne pas

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

toucher la sensibilité soit à cause de l'oubli, soit à cause de l'indifférence de l'affect ou de la platitude de l'époque de la photographie, aussi les deux artistes nous font découvrir des aspects différents de la mémoire reviviscente.

Une autre des fonctions de la mémoire telles qu'établies par Anne Muxel est la fonction réflexive. Aux dires de la sociologue : « Ce discours de la réflexibilité obéit à une logique de rationalisation de l'histoire du sujet en même temps qu'au besoin de lui trouver un sens. Il raconte toujours la part de négociation entre une identité personnelle et une expérience antérieure collective pour asseoir l'expérience de mémoire.¹⁰¹ » Le rapport à la mémoire se fait plus intellectualisé car le sujet réfléchit à propos de l'apport de la mémoire collective à son identité propre. Aussi, l'individu a un pouvoir d'agir sur sa mémoire, c'est donc une mémoire volontaire qui est « travaillée dans un discours rétrospectif¹⁰² ». Le passé du sujet vient alors donner sens à son présent, corroborer son identité et valider son existence. Par ailleurs, le neurologue Christian Derouesné fait valoir que : « Nous retenons ce qui correspond à nos objectifs du moment. La récupération du souvenir [...] nécessite une adéquation des objectifs du Soi entre le moment de l'acquisition et celui de la restitution.¹⁰³ » Il y a alors une actualisation réflexive et pragmatique qui sert l'individu au présent dans cette fonction de la mémoire.

Les œuvres de Morrissey, Wearing et Goldchain semblent, entre autres, être portées par la fonction réflexive de la mémoire, tout comme elles sont susceptibles d'activer cette fonction dans la mémoire des personnes qui les appréhendent. Les autoportraits du corpus mettent justement en scène cette négociation entre l'identité individuelle et la mémoire collective mentionnée par Muxel. Car, avec soi-même comme sujet et objet du portrait, l'autoportrait évoque ce caractère volontaire de la mémoire qui, par l'expérience rétrospective, sert le moment présent, dans ces cas-ci, le moment fixé par la photographie. Les artistes ont utilisé les photos de leurs

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Christian DEROUESNÉ, *loc. cit.*, p. 43.

familles, les ont observées, sélectionnées, scrutées, analysées, à l'instar du « discours rétrospectif » qui travaille la mémoire. Aussi, lorsque le sujet regardant appréhende ces œuvres, elles risquent de lui susciter des réflexions qui correspondent à sa propre mémoire familiale. À cette négociation réflexive de la mémoire entre le collectif et l'individuel, s'ajoutent les rapprochement et éloignement affectifs entre les mémoires personnelles, ainsi que la dynamique de passation des rôles dans la mémoire familiale que nous avons explorés plus tôt. Ces problématiques peuvent toutes être considérées par le sujet regardant devant les œuvres de Morrissey, Wearing et Goldchain, ainsi les œuvres peuvent éventuellement l'amener à confirmer ou à transformer certaines facettes de sa propre mémoire familiale.

Tout ce travail de négociation des mémoires se produit autant consciemment qu'inconsciemment, il advient simultanément au plan de l'affect et de la réflexion, et se fait à la fois à l'échelle collective, dans les rapports interpersonnels et avec la subjectivité de chaque membre de la famille. Avec cette négociation, des dynamiques de rapprochements et d'éloignements des mémoires sont continuellement en cours dans la mémoire collective. Muxel l'explique comme suit :

La mémoire familiale résulte d'un jeu de forces où le poids de la norme collective, définie à partir des référents fédérateurs d'une même identité familiale et sociale, et le poids de la subjectivité personnelle ne cessent de s'influencer. Ce jeu complexe [...] crée un mouvement d'oscillation qui m'est apparu comme caractéristique du travail de l'anamnèse. [...] Oscillation entre l'attachement et le détachement, entre l'identification et le rejet.¹⁰⁴

Ce mouvement d'oscillation est au cœur du travail de la mémoire familiale, mais cette oscillation n'est pas seulement une alternance car les deux pôles sont plus souvent activés conjointement sans être ni totalement l'un, ni totalement l'autre puisque la mémoire se positionnera la plupart du temps dans la position paradoxale de l'entre-deux. Par ailleurs, Ricoeur explicite la relation aux proches comme s'étendant « sur une gamme de variations des distances dans le rapport entre soi et les autres. Variation de distance, mais aussi variation dans les modalités actives et

¹⁰⁴ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 196.

passives des jeux de distanciation et de rapprochement qui font de la proximité un rapport dynamique sans cesse en mouvement : se rendre proche, se sentir proche.¹⁰⁵ » À l'inverse, s'éloigner et se sentir loin sont des mouvements qui tireront alors vers le pôle de l'éloignement. C'est donc en terme de nuances, de variations et de fluctuations entre deux pôles que tout ce travail de négociation des mémoires procède.

Cette négociation est activée par les individus et elle fait de la mémoire familiale, une mémoire personnelle, plurielle et changeante puisque constamment négociée de toutes parts. Déchaux le souligne, « la mémoire familiale [...] n'est en rien une entité monolithique. Elle est même fondamentalement plurielle. Les membres d'un groupe familial ne tirent pas tous le même parti de la mémoire de ce groupe. Les positions de chacun dans le groupe et les relations qui s'établissent entre eux conditionnent la façon dont ils vont s'approprier cette mémoire.¹⁰⁶ » Aussi, la mémoire affective et la mémoire réflexive participent toutes deux d'une subjectivation de la mémoire, d'une appropriation de la mémoire collective par l'individu. La mémoire se personnalise, puisqu'elle correspond à l'expérience vécue par le sujet. Muxel affirme à ce propos que :

Dans ce mélange d'une mémoire collective et d'une mémoire individuelle, il semble que la première soit toujours surdéterminée par la seconde. C'est la subjectivité qui travaille la norme et qui décide de son utilité pour le sujet et non l'inverse. La mémoire familiale est le produit d'une négociation existentielle effectuée au niveau de l'histoire et du temps propres d'un individu avant d'être la négociation d'un groupe avec son histoire collective. La mesure de l'attachement familial ne peut se faire qu'à partir du constat de cette nécessaire subjectivation.¹⁰⁷

N'est-ce pas cette subjectivation de la mémoire familiale qui est mise en lumière par les autoportraits de Wearing, Goldchain et Morrissey ? Les œuvres prennent position entre ces « deux logiques identitaires [qui] s'opposent » énoncées par Déchaux, entre

¹⁰⁵ Paul RICŒUR, *op. cit.*, p. 161-162.

¹⁰⁶ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁷ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 196.

« celle où la lignée existe en tant qu'institution sociale, c'est-à-dire comme une donnée extérieure et collective ; et celle où elle est avant tout imaginaire, c'est-à-dire subjectivement réinvestie et reconstruite.¹⁰⁸ » C'est bien vers cette reconstruction, ce réinvestissement subjectif que tendent les autoportraits du corpus, en signalant les tiraillements et négociations à l'œuvre dans le processus d'appropriation de la mémoire familiale par l'individu. Comme le formule Déchaux : « Le sujet en arrive à l'absorber [la lignée] complètement. C'est une affiliation subjectiviste.¹⁰⁹ »

1.5 De l'autoportrait et de la photographie de famille

Les autoportraits du corpus empruntent à la photographie de famille et au portrait de studio, deux genres liés à l'usage vernaculaire de la photographie. Nous allons nous attarder sur des enjeux qui touchent l'autoportrait photographique afin de mieux cerner les questionnements que peuvent soulever ces propositions artistiques ; car les œuvres dans le corpus ont été regroupées en raison d'une opération similaire, c'est-à-dire que dans chacune des trois séries l'artiste a réalisé un ensemble d'autoportraits qui citent la photographie de famille. Ce genre, qui constitue l'un des usages les plus répandus de la pratique vernaculaire de la photographie, est ainsi interprété sous le mode de la reconstitution. Les artistes s'approprient des photographies de leurs albums de famille pour les re-produire en mettant leurs propres corps, leurs propres visages à contribution devant l'appareil. Les pratiques de citation, de recyclage, de parodie, de reconstitution sont plutôt endémiques dans l'art contemporain, et constituent un mode de réflexivité critique qui a permis d'ébranler de nombreux fondements de l'art moderne tels que l'originalité et le génie artistique, par exemple. À la fois hommage et moquerie envers le motif cité, ces procédés sont symptomatiques de l'art qu'on étiquette comme étant postmoderne.

¹⁰⁸ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 271.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 272.

Linda Hutcheon argue que ce type de parodie entretient une position ambiguë de *complicité* envers le sujet critiqué, envers le pouvoir¹¹⁰. Elle souligne également que : « Dans plusieurs formes contemporaines d'art – peinture, vidéo, cinéma, photographie, sculpture, etc. –, il y a des œuvres qui s'engage dans l'ambiguïté postmoderne, en général à travers la problématisation de la question de la représentation – c'est-à-dire à travers la dénaturalisation du "naturel" ou de ce que nous tenons pour "donné" dans les images par lesquelles nous nous reconnaissons et nous créons nous-même dans la société.¹¹¹ » Cette « dénaturalisation du naturel » se fait ainsi de l'intérieur, en « complicité » avec le pouvoir, donc en toute conscience qu'on ne peut s'évader du système de représentation en place car l'intelligibilité du propos dépend de la connaissance qu'on a de celui-ci. Dans l'ouvrage *La mémoire postmoderne*, cette postface de Hutcheon met ainsi en lumière un usage parodique de la mémoire dans l'art contemporain en y avançant que :

Cette pratique de l'art exige des spectateurs qu'ils questionnent le processus par lequel nous représentons les « autres » aussi bien que nous-même et notre monde, et qu'ils deviennent conscients des moyens par lesquels ils *fabriquent* le sens et *construisent* l'ordre à partir d'une expérience culturelle particulière. Nous ne pouvons pas échapper à la représentation. Nous *pouvons* seulement essayer d'éviter de fixer les notions que nous en avons comme si elles étaient transhistoriques et transculturelles.¹¹²

Les œuvres du corpus peuvent s'inscrire dans ces types de réflexion engendrée auprès des regardeurs, car elles invitent à des réflexions qui peuvent amener à déstabiliser certains lieux communs de la représentation tout en gardant conscience de leur portée, en restant complice de leur pouvoir.

Dans la même veine qu'Hutcheon, Jennifer Drake explique certains processus impliqués lorsque le regard est porté sur des œuvres contemporaines qui explorent des procédés de recyclage visuel. À ce propos, Drake affirme que :

¹¹⁰ Linda HUTCHEON, « Postface : les paradoxes ironiques du postmoderne : politique et art » dans Mark A. CHEETHAM, *La mémoire postmoderne. Essai sur l'art canadien contemporain*, Montréal, Éditions Liber, 1992, p. 168.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 195.

*Making art from the point of view of critical spectators entails working with the visual and verbal materials already at hand: the images and words, understood as ways of knowing, that we always already used to understand ourselves, others, and the world. Such art practice creates strategies for looking at stereotypical images, at self-images, at our interpretation of visual data, and at trust in what we see. [...] Taking a look at looking this art invites and compels its audience to become critical spectators too.*¹¹³

Ainsi, des démarches artistiques qui se penchent sur les images et les mots existants comme des modes de connaissance et de compréhension du monde peuvent amener les spectateurs à développer une point de vue critique sur leur propre appréhension de ce monde. En ce sens, l'art a le pouvoir de transformer notre représentation du monde lorsqu'il ébranle la conception que nous en avons.

En ce qui concerne les œuvres qui seront analysées dans la présente étude, elles sont inévitablement « complices » de l'institution familiale et de sa transmission, puisqu'elles permettent de faire état de l'influence inéluctable de la mémoire familiale sur l'identité personnelle. Simultanément, les rouages de questions comme la mémoire et l'identité dans le cercle familial peuvent être éclairés par ces œuvres de manière à amener les spectateurs, non seulement à réfléchir autrement sur ces sujets de manière générale ou particulière, mais également à ressentir des expériences personnelles liées à leurs rapports à la famille, à sa mémoire et aux photographies de son album. De fait, au sujet de la réception de la photographie, dans l'introduction de l'ouvrage *Theory of Photography*, Victor Burgin a souligné que :

*Looking at photographs can [...] occasion great interest, fascination, emotion, reverie – or all of these things. Clearly, the photograph here acts as a catalyst – exciting mental activity which exceed that which the photograph itself provides. It follows that photography theory must take into account the active participation of the mental processes of the viewer, and that such an account will have a substantial place within the theory.*¹¹⁴

¹¹³ Jennifer DRAKE, « Variation on Negation: Breaking the Frame with Lorna Simpson and Adrian Piper » dans Sidonie SMITH et Julia WATSON (dir.), *Interfaces : Women / Autobiography / Image / Performance*, Ann Arbor, University of Michigan, 2002, p. 216.

¹¹⁴ Victor BURGIN, « Introduction » dans Victor BURGIN ed., *Thinking Photography*, Londres, Macmillan Press, 1982, p. 9.

Ce rôle catalyseur de la photographie se redouble alors de l'artiste au sujet regardant, en engageant l'implication à la fois émotive et raisonnée de ces différents sujets face aux images photographiques en cause dans le processus de création.

Les photographies reconstituées par les artistes sont des portraits de membres de leurs familles, des images occupant traditionnellement les pages de l'album de famille. Le portrait photographique est un genre très codifié qui entraîne des agissements caractéristiques chez le modèle. Habituellement, le sujet pose, il s'immobilise devant l'appareil. D'ailleurs, Barthes l'affirme : « dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de "poser",¹¹⁵ » Alors que, pour sa part, Craig Owens remarque que : « *Still, I freeze, as if anticipating the still I am about to become; mimicking its opacity, its still-ness; inscribing, across the surface of my body*¹¹⁶ » En endossant les apparences des membres de leur famille avant de se prendre en photo, les artistes du corpus exacerbent en quelque sorte cette métamorphose, cette transformation du corps par la photographie. Si c'est un devenir image et un devenir autre qui se fait voir dans les œuvres, c'est surtout le devenir image de quelqu'un d'autre que les artistes performant devant l'objectif.

En observant les œuvres du corpus, lorsqu'on détecte quelque chose comme une raideur dans les gestes ou une certaine vacuité dans les regards, on peut deviner que les artistes autoportraitistes imitent l'acte de poser, son immobilité, mais aussi son leurre. Barthes fait remarquer que :

Le Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je

¹¹⁵ Roland BARTHES, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard ; Le Seuil, 1980, p. 25.

¹¹⁶ Craig OWENS, « Posing » dans Scott BRYSON *et al.* (ed.), *Beyond Recognition : representation, power and culture*, Berkeley ; Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 210.

me laisse) photographe, je suis immanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture¹¹⁷ »

Dans les œuvres examinées, les quatre imaginaires de ce champ de force barthésien sont portés par l'artiste même. De plus, à cette multiple division du sujet dans la pose photographique s'ajoute une altérité, car ce n'est pas sa personne même que l'artiste imite alors, c'est quelqu'un d'autre. Ainsi par l'autoportrait et par l'incarnation d'un proche, l'identité de l'artiste semble se multiplier à profusion en exacerbant alors cette sensation d'imposture que Barthes constate. Les œuvres amènent le spectateur à s'interroger sur la véracité du portrait photographique ou de la représentation de l'authenticité d'un sujet, pour reprendre l'expression d'Hutcheon, le naturel est dénaturé.

Par ailleurs, dans les trois propositions du corpus, les artistes utilisent masques et artifices pour personnifier les membres de leur famille. D'abord, Wearing a fait fabriquer des masques en silicone éminemment réalistes qu'elle a portés en ne laissant voir que ses yeux. Puis Goldchain s'est imposé de longues séances de maquillage et d'habillage, enfilant perruques, fausse barbe ou moustache pour ressembler à ses ancêtres. Alors que Morrissey et sa soeur, sans fard, se sont limitées aux vêtements et perruques, en misant plutôt sur les attitudes et mimiques lors de la prise de vue. À divers degrés, des masques réalistes à la mascarade, c'est tout de même à la notion de masque que rapportent ces opérations. Richard Brilliant fait d'ailleurs remarquer que :

*Real masks are hollow, but the masks that civilized people put on have no physical existence separate from their own flesh, their 'own' face, although what lies behind them may be impossible to know. They are both transparent and opaque, because such masks conceal the being within from others, blocking their access to it, while simultaneously making a social commitment to these same others by presenting some visible, comprehensible form of the self that might be recognized. The complexity of the dual function of the mask [is] to conceal and to reveal[...]*¹¹⁸

¹¹⁷ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 29-30.

¹¹⁸ Richard BRILLIANT, *Portraiture*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1991, p. 113.

Brilliant étend donc la définition du masque aux mascarades sociales qui possèdent, comme le masque, la fonction paradoxale de dissimuler et de révéler en même temps.

De plus, avec cette fonction de dissimulation, masques et mascarades contribuent à donner l'impression d'une dénaturation du sujet, toutefois ce sont également des procédés qui participent à la constitution de l'identité et peuvent, en ce sens, s'avérer révélateurs. Marianne Hirsch souligne de fait que : « *The only 'real' self, I would insist, is coextensive with the mask, the makeup and the costume. It is constructed in relation only to other performances, other artifacts, and thus it is itself always other, scattered through and among the debris of our culture.*¹¹⁹ » Cette culture qui préexiste au sujet, et dont la famille est un des transmetteurs, devient ainsi une ressource pour former ces masques. Masques et mascarades révèlent cette altérité que le sujet s'approprie pour se forger une identité. Nous reviendrons plus en profondeur sur la notion de masque en analysant les œuvres de Wearing.

En outre, dans les œuvres du corpus, derrière ces masques et sous ces costumes, c'est souvent le regard du modèle qui permet au spectateur de reconnaître que c'est toujours la même personne qui pose dans toutes les photographies de chaque série. Au fond, le regard et la ressemblance sont deux notions caractéristiques de l'art du portrait. À propos du regard, Nancy souligne que : « le portrait regarde : il ne fait que cela, il s'y concentre [...]. Son "autonomie" rassemble et resserre le tableau, tout le visage même, dans le regard : il est le but et le lieu de cette autonomie.¹²⁰ » Le regard du modèle interpellera souvent celui du spectateur qui se dirige vers le visage du modèle, ainsi dans un portrait le visage devient l'endroit où convergent les regards lors de la réception. Et dans chaque série du corpus, d'une photographie à l'autre, on reconnaît le même visage qui revient ce qui permet d'identifier facilement ce visage comme celui de l'artiste, sauf dans les œuvres de Wearing en particulier où c'est le regard seul qui se devine derrière le masque rendant plus difficile la reconnaissance.

¹¹⁹ Marianne HIRSCH, *Family Frames : photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, Harvard University Press, 1997, p. 109.

¹²⁰ Jean-Luc NANCY, *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 72.

Avec cette ressemblance entre les modèles qui est relevée à la réception des œuvres, la sérialité des photographie prend tout son sens.

La présentation de portraits d'une même personne en série peut occasionner la déstabilisation d'une conception unifiante de l'identité. À propos de la profusion d'images d'une même personne, Marianne Hirsh avance que : « *multiplying the self-image [may] reveal the multiple subjectivities and relationships, the incongruities constructing a life story.*¹²¹ » Puisqu'une personne est traversée de plusieurs subjectivités et de multiples relations tout au long de la construction constante de son identité, l'exposition de nombreux portraits rend compte de ces multiplicités du sujet. De plus, Haverty Rugg souligne que : « *photographs, which can display many views of the same person, simply supply a visual metaphor for the divided and multiple [...] self*¹²² ». De fait, les œuvres du corpus se présentent sous forme de séries photographiques d'autoportraits offrant une métaphore de la division du sujet à travers la multiplication de son image. En empruntant les apparences des membres de la famille, les artistes produisent des œuvres qui amènent à réfléchir au delà du simple postulat d'une division du sujet puisque ce sont des visages précis qui illustrent les facettes de cette division. Ce sont les visages de personnes qui ont fait figure d'altérité à un moment ou à un autre dans la vie de l'artiste, qui ont participé par le fait même à constituer son identité.

Par ailleurs, les interactions entre le sujet et l'objet se complexifient dans l'analyse de l'autoportrait photographique. Si, d'une part, comme l'affirme Barthes : « La Photographie transformait le sujet en objet¹²³ ». D'autre part, Meskimmon souligne que : « *The "author" of the self-portrait is both subject and object. [...] this interaction is particularly critical. [...] To act in both roles, simultaneously, is to*

¹²¹ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 213.

¹²² Linda HAVERTY RUGG, *Picturing Ourselves : Photography and Autobiography*, Chicago ; Londres, The University of Chicago Press, 1997, p. 1.

¹²³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 29

*stage a crucial intervention.*¹²⁴ » Ainsi, en se photographiant lui-même, le sujet participe activement à son objectivation ce qui lui permet d'avoir un pouvoir sur celle-ci. En outre, selon Lacoue-Labarthe, avec l'autoportrait : « la sollicitation du même et du soi-même (de l'*auto*) trouble et confond le partage prétendument assuré, fixe, stable de la présence et de l'absence, de l'animé et de l'inerte, du masculin et du féminin.¹²⁵ » Les polarités peuvent alors être troublées par l'autoportrait et, suivant ce constat, l'opposition entre le sujet et l'objet peut également être déstabilisée au même compte que celle entre le soi et l'autre. Car, à partir de cette réflexion, Lacoue-Labarthe a imaginé la notion d'allo-portrait qui désigne l'altérité dans un autoportrait et, comme il le souligne : « c'est bien toute chance d'identifier ou de ne pas identifier le sujet et son Autre [...] qui se perd dans cet étrange stade du miroir qu'est l'alloportrait¹²⁶ ».

C'est d'ailleurs en empruntant cette notion que Marianne Hirsch a sondé des liens notables qui unissent la photographie de famille à l'autoportrait, faisant valoir que :

*The continuum between self-portrait/allo-portrait and family picture traces the subject's constitution in the familial and the family's visual reflection of the individual subject. It defines the process of subject-formation in the field of vision and it makes the taking and reading of photographs central to its contemporary manifestations. [...] the shift from the self-portrait to the allo-portrait: the portrait of the other, defined as the other within.*¹²⁷

C'est donc la question de la formation de l'identité au moyen du visuel, et ce au sein de la famille qui permet à la théoricienne de la mémoire de tracer un continuum entre l'autoportrait et la photographie de famille. De fait, continuellement, mimétisme et différenciation par rapport aux autres opèrent notamment dans le domaine visuel lors de la formation de l'identité du sujet. Et comme le soulève Déchaux : « On retrouve

¹²⁴ Marsha MESKIMMON, *The Art of Reflection : Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York, Colombia University Press, 1996, p. 14.

¹²⁵ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1979, p. 40.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁷ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 85.

avec la filiation identitaire la dialectique de l'autonomie et de l'appartenance qui caractérise les rapports de parenté contemporains.¹²⁸ » Au-delà du rapport dialectique, la notion d'allo-portrait, qui introduit un trouble dans les dichotomies, désigne dans les œuvres ce pouvoir de susciter une confusion entre mimétisme et différenciation, entre autonomie et appartenance.

Avec cette notion d'allo-portrait, c'est une perméabilité entre les genres de la photographie de famille et de l'autoportrait qui est donc rendue possible dans le domaine visuel, et ce par les jeux de projection et de réflexion qu'occasionnent les regards échangés dans la famille. Dans cette voie, Marianne Hirsh fait remarquer que : « *The moment of seeing, which is also the moment of being seen, is a moment of interconnection between exteriority and interiority, and between self and other, usually a familial other who thus inflects the image the subject incorporates as self-image. Looking is thus inherently relational.*¹²⁹ » Le fait de regarder est donc relationnel et participe ainsi à construire l'identité du sujet dans l'interconnexion entre soi et les autres. Au sujet du regard qui peut être porté sur les photographies de famille, Richard Brilliant souligne que : « *family portraits [elicit a great variety of emotional responses], or, more properly, portraits of viewer's family, when the strength of the emotional attachment renders the artistic component of the image nearly invisible. The intensity of familial feeling and its translation into a desire of closeness*¹³⁰ ». Chargé d'émotions, d'attachement et de sentiments, le regard porté sur le portrait d'un membre de sa famille peut difficilement s'écarter de la relation qu'il sous-tend. Dans les œuvres du corpus, les artistes habitent leurs photographies de familles, les réinterprètent en s'appropriant la place du sujet regardé et s'exposent, de plus, au regard d'un public extérieur. La nature des relations et celle des émotions se

¹²⁸ Jean-Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997, p. 264.

¹²⁹ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 102.

¹³⁰ Richard BRILLIANT, *op. cit.*, p. 19.

transforment dans ces opérations mises en œuvre par Wearing, Goldchain et Morrissey, ce qui ajoute des couches de sens à l'œuvre.

CHAPITRE II

SEVEN YEARS DE TRISH MORRISSEY

Trish Morrissey est une artiste d'origine irlandaise qui travaille principalement la photographie et la vidéo en explorant les conventions du portrait. Pour qualifier la démarche de Trish Morrissey en photographie, Alison Green emploie le terme « esthétique documentaire », ce « genre photographique dans lequel la mise en scène tente de recréer la réalité¹³¹ ». Green situe ainsi Morrissey dans la veine d'artistes précurseurs tels que Jeff Wall et Cindy Sherman qui utilisent la mise en scène photographique afin de questionner le rapport de la photographie à la réalité, à la dite vérité qu'elle représente. Il s'avère effectivement que dans la série *Seven Years*, dont il sera question ici, Morrissey élabore une proposition qui questionne, notamment, le rapport entre la photographie de famille et les relations réelles qui ont cours au sein d'une famille. Dans cette série de douze photographies prises entre 2002 et 2004, l'artiste a orchestré des mises en scène élaborées dans certains lieux de son enfance, dont la maison familiale et ses alentours. Et c'est avec sa sœur, de sept ans son aînée, posant à ses côtés, que l'artiste recompose des clichés de famille typiques. Le titre que Trish Morrissey a donné à la série provient de cet écart d'âge entre elle et sa sœur ; sept années de différence représentent souvent, dans l'enfance, un fossé générationnel qui va en s'amenuisant avec l'âge adulte.

Dans la série, les deux sœurs Morrissey changent de personnages à chaque image en endossant les rôles de deux membres d'une même famille, parfois le mari et

¹³¹ Alison GREEN, « Trish Morrissey : Tm » in *Vitamin Ph : Nouvelles Perspectives en Photographie*, Paris, Phaidon, 2007, p. 188.

la femme ou encore la mère et la fille. Elles incarnent aussi deux sœurs, ou bien deux frères, ou encore un frère et une sœur. Perruques et vêtements à la mode viennent habiller les personnages, ces attributs seyant les rôles où les âges et les genres fluctuent d'une mise en scène à l'autre. Dans ces photographies sont représentés soit des événements spéciaux convoquant la photographie, tel un anniversaire ou l'arrivée à la maison d'un nouveau-né, soit des moments banals du quotidien dans lesquels les personnages s'arrêtent quelques instants pour poser face à la caméra avant de continuer leur activité. Ainsi, des sorties toutes simples comme une promenade, une baignade, un pique-nique ou une ballade à vélo sont évoquées dans les mises en scènes de Morrissey.

Les titres des photographies de la série *Seven Years* sont des dates spécifiques se rapportant aux années soixante à quatre-vingt, une ère qui couvre l'enfance et l'adolescence de l'artiste née en 1967. Ces dates précises nous portent même à croire qu'elles correspondent à des moments réellement localisés dans le passé de Morrissey puisque l'œuvre *April 16th 1967* (fig. 2.1), reconstituant l'arrivée d'un nouveau-né, coïncide avec son année de naissance. De plus, l'œuvre *April 16th 1984* (fig 2.2) met en scène un anniversaire laissant croire que c'est le dix-septième anniversaire de l'artiste qui y est évoqué. Ainsi, même si les œuvres de la série *Seven Years* se présentent comme une interprétation du genre de la photographie de famille en général, les lieux autour de la maison des parents et les dates faisant office de titres référerait au vécu réel de l'artiste. Par ailleurs, les vêtements glanés soit au fond du grenier des parents ou dans des friperies paraissent sortir tout droit des années correspondant aux titres des œuvres, puisque les couleurs, les motifs et les coupes suivent les décennies avec constance. Les références de l'artiste oscillent entre le particulier et le générique, allant des dates précises et des vêtements de la famille aux photographies et fripes trouvées en dehors du cercle familial.

Comme je l'ai soulevé au premier chapitre, les photographies de famille sont régies par des conventions, plus ou moins ancrées, qui permettent de reconnaître ce

type de photographie. Marianne Hirsh note, à ce sujet, que la nature conventionnelle de la photographie de famille nous permet de l'identifier comme telle, et elle ajoute qu'en feuilletant n'importe lequel de nos albums de famille, on peut y retrouver des photographies qui se ressemblent.¹³² Cette similitude, Morrissey l'exploite notamment en représentant souvent les personnages côte à côte, parfois liés par un contact physique, un bras ou une main qui touche l'autre. Ces normes ont notamment été soulignées par Bourdieu qui affirme que : « Sur la plupart des photographies de groupe, les sujets se présentent serrés les uns contre les autres (toujours au centre de l'image) et souvent enlacés. Les regards convergent vers l'objectif en sorte que toute l'image indique ce qui en est le centre absent. [...] La convergence des regards et l'ordonnance des individus témoigne [*sic*] objectivement de la cohésion du groupe.¹³³ » Le « centre absent », dans ce type de photographie, s'avère souvent un autre membre de la famille. Absent de la représentation, le ou la photographe est néanmoins présent par l'acte de prise de vue, par le regard photographique porté sur les membres de sa famille. Ce regard d'un proche est donc à la fois relationnel et subjectif, et orienté par les conventions de la photographie de famille. Ces conventions photographiques et sociales non seulement témoignent de la cohésion du groupe, mais l'occasionnent également lorsque la prise de vue rassemble et unit la famille dans une cadre.

Quelques mécanismes sont à l'œuvre pour simuler la qualité d'instantané (*snapshot*) des photographies; par exemple des doigts volontairement oubliés devant l'objectif (fig. 2.3) pour mimer une maladresse typique de la photographie amateur. Souvent les sœurs prennent des poses frontales et sont parfois bien centrées dans l'image, ces façons de poser et de photographier évoquent les codes de la pratique vernaculaire de la photographie. Les vêtements et objets environnants, vélo et voiture,

¹³² Marianne HIRSCH, *Family Frames : photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, Harvard University Press, 1997, p. 252.

¹³³ Pierre BOURDIEU, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 118.

participent également à raffiner l'impression d'authenticité. Malgré toutes les stratégies mises en œuvre pour rendre les photographies vraisemblables, ce sont les failles qui accrochent le regard. Et c'est souvent avec humour que Morrissey a orchestré tout ce qui dégage ces photographies de la vraisemblance. Par des détails tels un vêtement trop petit, une pose exacerbée ou une attitude stéréotypée, les scènes photographiées prennent une tournure étrange, décalée. L'œuvre *April 16th 1984* (fig. 2.2) représente une scène d'anniversaire dans laquelle les sœurs Morrissey incarnent deux jeunes filles debout derrière une table mise pour la fête. À droite de l'image, l'artiste semble s'apprêter à souffler sur les bougies et à gauche, sa sœur a les mains jointes dans une geste qui paraît suspendu. Les deux femmes ont les yeux fermés comme pour mimer ces moments où l'appareil photo saisit un clignement des yeux peu flatteur. En observant bien l'œuvre, il apparaît toutefois que l'expression des visages semble s'être figée avant le déclenchement de l'obturateur, et n'a non pas été surprise dans son flux. Cette immobilité souligne l'élaboration d'une mise en scène finement orchestrée en vue de la photographie, elle est un détail parmi d'autres qui font comprendre qu'on est bien face à une reconstitution. Mais plus encore, l'écart entre le sujet représenté et la façon dont il est mis en scène est accentué par l'âge adulte des deux sœurs qui incarnent ici des adolescentes. L'accoutrement exubérant évoquant la jeunesse des années quatre-vingt diverge de l'âge des deux sœurs, manifeste par des indices tels les rides au visage ou encore les veines saillantes sur les bras. Ce décalage rend l'œuvre d'autant plus étrange, et en fait émerger un humour plutôt troublant.

Dans la série *Seven Years*, des indices sont en quelque sorte mis en place pour que les gens qui regardent ces photographies cherchent à en imaginer le contexte. Dans le cas des photographies de famille, la narration tient un rôle crucial lors de la contemplation des images. Une activité qui se fait souvent en groupe dans lequel les différents acteurs discutent des moments représentés et les mettent en lien avec d'autres éléments connexes qui ne sont pas présents dans les images. Martha

Langford a traité de ce rapport étroit qu'entretiennent l'album de famille et l'oralité en avançant la thèse que nos souvenirs photographiques se logent dans une tradition performative orale.¹³⁴ Toutefois, ici, la narration est absente, cette oralité qui accompagne l'interprétation d'une photo de famille est omise, alors que l'artiste titre laconiquement ses œuvres par des dates. Ainsi, à la réception des œuvres, cette lacune narrative se fait espace d'interprétation où nous devinons ou supposons les contextes de prise de vue. Les titres deviennent des points de repère sur une ligne du temps, avec ces dates marquant le temps il alors possible d'imaginer une chronologie des images, de reconstituer le fil des événements familiaux. On cherche à établir les liens entre les personnages représentés, on imagine le contexte de prise de vue, ou encore on devine l'âge des personnages. De la même façon dont la mémoire travaille lors qu'on scrute un album de famille, ici c'est l'imagination des récepteurs et des réceptrices qui travaille pour inventer une trame linéaire sur laquelle peuvent s'appuyer ces œuvres photographiques présentées en série.

2.1 La mémoire des lieux

Lorsque des souvenirs reviennent à la conscience, les lieux constituent souvent des points de repère significatifs. Points d'appui de la mémoire, les lieux se soudent alors à elle dans une fusion qui les rend souvent indissociables. Cette fusion, Edward S. Casey l'énonce ainsi : « [...] *many memories are, if not expressly about places, richly rooted in them and inseparable from them.* »¹³⁵ Il y a un enracinement, donc, de la mémoire dans les lieux témoins des moments retracés par elle. On peut évoquer ces lieux dans la mémoire, en faire les ancrages de la localisation des souvenirs les uns par rapport aux autres, toutefois lorsqu'on occupe ces endroits, les souvenirs peuvent sembler alors surgir d'eux-mêmes. À ce propos, Opp et Walsh argumentent que : « [...] *it*

¹³⁴ Martha LANGFORD, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001, p. viii.

¹³⁵ Edward S. CASEY, « Keeping the Past in Mind », *The Review of Metaphysics*, Vol. 37, N°1, Septembre 1983, p. 86.

*is the act of inhabiting, returning, or moving through specific locations that produce or confirm memories of place.*¹³⁶ » Dans ses photographies, Morrissey se met en scène en revisitant les lieux de sa jeunesse, les lieux qui l'ont vu grandir et qui ont été témoins d'une foule de souvenirs portés par l'artiste, par sa sœur ou par tout autre membre de sa famille qui a occupé ces lieux. Opp et Walsh ont également mentionné que : « *Memory not only enacts on but is itself embedded, inscribed, and shaped by landscapes, topographies, and environment. This dynamic understanding allows for a more fluid series of interactions between memory and place*¹³⁷ ». Interrelation entre mémoire et lieu, dans un sens comme dans l'autre, les deux notions semblent s'influencer dans un rapport réciproque. Nous verrons comment cette relation entre la mémoire et les lieux est explorée par la série *Seven Years* de Trish Morrissey.

En dirigeant l'ouvrage d'envergure *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora a conceptualisé la notion historique de « lieux de mémoire ». Ces lieux au sens large du terme – évoquant autant les lieux physiques que les lieux immatériels tels que des personnages historiques et des événements – sont caractérisés par l'investissement de la mémoire collective d'un groupe. J'aborderai ici cette notion au sens étroit de lieux concrets, d'espaces matériels, tout en conservant sa portée collective. Maurice Halbwachs a par ailleurs énoncé qu'« [...]il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial¹³⁸ ». Lorsqu'on se penche sur la mémoire familiale, ce sont souvent les endroits habités, fréquentés et visités par le groupe familial qui se présenteront comme des lieux de mémoire. « Maisons, jardins, caves, greniers, coins et recoins, chambres et cuisines, abris et niches de toutes sortes [...]. Décors de la vie passée, ces lieux donnent à la mémoire son cadre spatial et temporel, ses bornes, ses repères topographiques. Ils permettent au souvenir d'être visualisé, situé. Ils figurent

¹³⁶ James OPP et John C. WALSH, « Introduction: Local Acts of Placing and Remembering » dans *Placing Memory and Remembering Place in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2010, p. 10.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁸ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968 (édition originale 1950), p. 146.

une géographie intérieure. La mémoire les réunit dans un atlas évocateur¹³⁹ » explique Muxel.

C'est ce type d'endroits que Morrissey représente dans la série *Seven Years*, des lieux autour de la maison des parents qui peuvent faire survenir une multitude de souvenirs de jeunesse. En appréhendant la série dans son ensemble, le territoire se dessine dans nos imaginaires à partir des segments photographiés, comme si nous avions accès à des bribes de la part visible de « l'atlas évocateur » de la famille Morrissey. Un muret de béton qui semble border la cour avant est présent dans trois œuvres – *September 4th, 1972* (fig. 2.4), *May 1st, 1976* (fig. 2.5) et *July 22nd 1972* (fig. 2.6) – tout comme le quartier résidentiel aux maisons de briques similaires à la maison de la famille dont on voit l'entrée en arcade dans *April 16th, 1967* (fig. 2.1). Alors que dans les photographies *September 20th, 1985* (fig. 2.7) et *October 1st, 1987* (fig. 2.8), on peut reconnaître le même parc aux herbes folles et partiellement desséchées avec une pente montante à l'arrière-plan. Au travers des photographies de la série, on découvre les lieux qui ont vu grandir Trish Morrissey, et qui sont également partagés dans une mémoire familiale. Dans notre imaginaire, se tissent les trames spatiales des souvenirs de l'artiste et de sa famille, et dans un élan de projection ou de comparaison, les photographies de Morrissey peuvent également faire surgir dans notre esprit les souvenirs des lieux de notre enfance.

Dans le contexte de la mémoire familiale, les lieux de l'enfance font souvent ressentir un attachement, un sentiment d'appartenance à la famille qu'on y a côtoyée. Muxel avance par ailleurs que : « L'apparition d'un lieu dans le souvenir a tout d'abord une fonction de reconnaissance et d'appartenance. L'identité d'un individu se dit par les lieux auquel il se réfère.¹⁴⁰ » Appartenir à un lieu, appartenir au groupe familial avec lequel on a vécu, ces aspects participent de la constitution de l'identité du sujet en tant que membre d'une famille. Plus encore, Halbwachs affirme que

¹³⁹ Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p. 43.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

« [...] le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. [...] Chaque aspect, chaque détail de ce lieu a lui-même un sens qui n'est intelligible que pour les membres du groupe, parce que toutes les parties de l'espace qu'il a occupées correspondent à autant d'aspects différents de la structure et de la vie de leur société, au moins à ce qu'il y a eu en elle de plus stable.¹⁴¹ » Toutefois ces appartenances s'avèrent souvent plus importantes dans la jeunesse, car au cours de la vie du sujet, d'autres lieux et d'autres groupes s'ajoutent à celles-ci; ainsi ces appartenances s'intègrent dans une multiplicité de plus en plus complexe constituant l'identité du sujet.

L'environnement représenté dans la série ne semble pas avoir changé beaucoup depuis l'enfance de l'artiste faisant ainsi ressortir le caractère généralement durable des lieux qui s'oppose au caractère mouvant des êtres humains se transformant tout au long de leur existence. À ce propos, Halbwachs a souligné que : « c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent ; mais c'est bien ainsi qu'on peut définir la mémoire ; et l'espace seul est assez stable pour pouvoir durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties.¹⁴² » C'est donc une certaine stabilité du lieu qui supporte le travail de la mémoire, arrêtant la pensée sur des moments vécus en ces endroits à différentes étapes de la vie du sujet. Muxel souligne de fait que : « Lorsque l'un de ces lieux existe encore, et que l'on y retourne, que l'on peut encore le traverser et le contempler, alors vient jusqu'à soi la conscience du temps révolu et de la distance parcourue.¹⁴³ » Les souvenirs qui s'accumulent lors de l'expérience renouvelée d'un lieu de l'enfance permettent effectivement de se rendre compte que ce passé s'éloigne peu à peu.

Par ailleurs, lorsqu'on revient sur les lieux de l'enfance, ceux-ci apparaissent toujours étrangement différent des souvenirs. De ce fait, Muxel fait valoir que

¹⁴¹ Maurice HALBWACHS, *op. cit.*, p. 133.

¹⁴² *Ibid.*, p. 105.

¹⁴³ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 43.

« [d]ans la mémoire, l'échelle de ces lieux renvoie au corps de l'enfant que l'on a été et à la façon dont celui-ci s'est approprié l'espace. [...] le souvenir du lieu ne peut être dissocié du souvenir du corps qu'il a abrité. Et la conscience de son corps d'aujourd'hui changé, grandi, permet dans un vertige de visualiser on ne sait quelle distance parcourue dans le temps.¹⁴⁴ » C'est, en premier lieu, par l'intermédiaire du corps que l'être humain fait l'expérience du lieu, ainsi le souvenir du lieu est inscrit dans un rapport d'abord corporel à l'espace physique. Sur ce point, Edward S. Casey révèle que : « [...] *it is the body itself that establishes the felt directionality, the sense of level, and the experienced distance and depth that together constitute the main structural features of any given place in which we find ourselves and which we remember.*¹⁴⁵ »

Lorsque le corps grandit, l'échelle des lieux change, et lorsqu'un lieu est revisité un sentiment d'étrangeté survient souvent à cause du décalage entre un espace auparavant plus vaste et par la suite plus restreint pour le corps grandi. Ces jeux d'échelle du corps et du lieu sont à l'œuvre dans les photographies de Morrissey, et à la faveur du contraste de l'adulte personnifiant l'enfance, la différence entre le passé et le présent se confirme. Ce décalage est observable avec l'œuvre *April 16th, 1984* (fig. 2.2) dans laquelle une scène d'anniversaire est reconstituée. Les deux sœurs maintenant adultes y personnifient deux adolescentes, l'une d'elles s'apprêtant à souffler les bougies. Les deux figures apparaissent ici trop grandes pour cette table qui leur arrive presque aux genoux. Aussi, dans l'œuvre *July 22nd 1972* (fig. 2.6), Trish Morrissey personnifie un garçon accroupi alors que sa sœur, debout à ses côtés, a le buste tronqué par le cadrage. L'image suggère que les personnages sont à l'étroit dans la cour de la maison familiale, et comme l'affirme Muxel : « Cette traversée des

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁵ Edward S. CASEY, *loc. cit.*, p. 86.

âges dans les lieux de l'enfance, la relativité des apparences corporelles, donnent à la mémoire son épaisseur mais aussi sa fragile transparence.¹⁴⁶ »

Comme on habite les lieux, la mémoire des lieux qu'on a occupés nous habite en retour. Muxel souligne également que « [l]es lieux du passé se racontent mal sans doute parce qu'on les habite encore. Ils ne valent que par les émotions qu'ils recèlent, chaque [lieu] [...] se prêtant mal à une description qui fasse sens.¹⁴⁷ » Ainsi, chaque lieu serait le foyer d'une multitude de souvenirs agglomérés résistant à la narration à cause de leur force évocatrice. L'incidence importante de l'affect dans le travail de la mémoire confère souvent aux souvenirs une indescriptibilité qui les rend difficile à communiquer, et donc à partager avec les autres membres de la famille.

Toutefois, ce n'est pas parce que des souvenirs sont inexprimables qu'il ne sont nécessairement pas communiqués, car le langage n'est pas seul, le corps s'exprime d'autres manières, parfois consciemment et souvent inconsciemment. En outre, Muxel affirme que :

La mémoire des lieux est une mesure de la cohésion du groupe, une sédimentation des affinités comme des rivalités. Les lieux rassemblent. Ils peuvent devenir emblématiques d'une reconnaissance collective, à l'échelle de la famille toute entière. Mais les lieux divisent aussi. Ils recèlent [...] les arbitrages difficiles, et quelques fois les conflits irrémédiables qui surgissent et font la vérité des familles au moment des héritages. Les lieux déchirent, les lieux tranchent dans le vif de la mémoire.¹⁴⁸

Dans les œuvres de Morrissey, des tensions sont évoquées par les expressions des personnages et par le langage corporel. Les rapports d'attraction et de répulsion entre les figures, de cohésion et de division du groupe familial sont exprimés dans les lieux qui ont pu voir naître ces accords et désaccords. Ainsi, les façons dont les corps occupent l'espace dans les photographies de Morrissey pourraient être symptomatiques d'une mémoire involontaire éveillée par ces lieux, et révélant des tensions familiales.

¹⁴⁶ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

2.1 Liens familiaux et mémoires divergentes

Un des éléments déclencheurs qui a mené la réflexion de Trish Morrissey vers la réalisation du projet *Seven Years* est explicité en ces mots par Charlotte Cotton : « *A box of photographs [...] became a focal point for shared, disputed and reinvented memories of her family's history.*¹⁴⁹ » Par ailleurs, dans le catalogue d'exposition *Seven Years* édité par *Impressions Gallery*, Anne McNeill souligne que dans sa propre famille, cette boîte de photographies contient toutes les images laissées pour compte, celles qui ne font pas partie de l'album, celles qui ne sont pas exposées sur les murs de la maison, bref les photographies qui ne participent pas de l'histoire officielle de sa famille.¹⁵⁰ Ce serait alors autour de ces photographies de moindre importance, dont l'existence est parfois même oubliée, qu'un partage oral des différentes mémoires s'est fait dans la famille Morrissey. Les mémoires partagées, disputées et réinventées – pour traduire les dires de Cotton – sont manifestement au nombre des actes qui relèvent du travail de la mémoire collective.

Plus encore, les photographies de *Seven Years* sont le résultat d'opérations de reconstitution à l'instar de ces mémoires réinventées à l'occasion des discussions autour des clichés de famille. Comme l'énonce d'ailleurs le neuropsychiatre Christian Derouesné : « Le souvenir n'est [...] pas quelque chose de fixé, de défini. [...] chaque reconstruction est source de modifications potentielles non seulement en fonction des événements mais aussi des modifications du Soi survenues entre l'acquisition et la restitution.¹⁵¹ » Ainsi, la mémoire, dans un processus dynamique attaché aux transformations constantes du sujet, apporte un souvenir qui diffère à chaque

¹⁴⁹ Charlotte COTTON, « *Seven Years Part 1* », *Photoworks*, n° 1, automne-hiver 2003, p. 6.

¹⁵⁰ Anne McNEILL, *Seven Years*, York, Impressions Gallery, 2004, p. 23.

¹⁵¹ Christian DEROUESNÉ, « Mémoire individuelle et mémoire collective : Deux lectures complémentaires d'un passé reconstruit » dans Georges COMET, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN (dir.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Marseille, Solal Éditeur, 2008, p. 43.

évoquant, provoque une multitude de versions remémorées du même événement dans l'esprit du sujet. Dans la même veine, Candau a souligné que « dans le processus de mobilisation mémorielle nécessaire à toute conscience de soi, le souvenir n'est ni l'image fidèle de la chose mémorisée, ni une moindre chose mais autre chose, riche de toute la complexité du sujet et de sa trajectoire de vie.¹⁵² » C'est donc une véritable réinvention, une reconstruction, une reconstitution qui s'opère à chaque fois qu'un souvenir revient à la mémoire.

Les reconstitutions photographiques que Morrissey a effectuées dans *Seven Years* s'apparentent à ce travail de reconstruction du souvenir qui se produit lors de l'acte de remémoration. En effet, s'inspirant des photographies de sa famille en même temps que des photographies d'autres familles, l'artiste a composé « autre chose », elle a recomposé des nouvelles photographies de famille. « *Morrissey constructs what never was, or perhaps what could have been*¹⁵³ » affirme Lookofsky. C'est dans le registre du vraisemblable que s'inscrivent les œuvres de Morrissey, tout comme un souvenir constamment transformé, s'éloignant de la réalité qui l'a fait naître, se doit de demeurer crédible. Toutefois, la vraisemblance fait faux-bond lorsque les âges et les genres sont truqués par les deux sœurs. *Seven Years* devient alors un espace de réévaluation de la mémoire, de fictionnalisation du souvenir, s'inscrivant dans ces usages de la photographies qu'Annette Kuhn décrit comme suit : « *photographs can [...] be used as a means of questioning identities and memories and generating new ones.*¹⁵⁴ » En reconstituant les photographies de famille, les œuvres de Morrissey génèrent effectivement de nouvelles identités, des personnages performés qui s'inspirent d'un passé révolu.

Le principe de reconstitution du souvenir est aussi un effet de la subjectivation de la mémoire familiale par laquelle le sujet s'approprie et transforme la mémoire

¹⁵² Joël CANDAU, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 57.

¹⁵³ Sarah LOOKOFSKY, « Trish Morrissey », *Flash Art*, n° 38, mars-avril 2005, p. 54.

¹⁵⁴ Annette KUHN, « A Journey Through Memory », dans Susannah RADSTONE (éd.), *Memory and Methodology*, Berg, Oxford ; New York, 2000, p. 184.

collective. Chaque membre d'une même famille peut avoir un souvenir très différent de ses proches pour un même événement. Chaque être est unique, chaque personne est différente des autres, et comme l'avance Candau : « [m]ême si les souvenirs se nourrissent à la même source, l'unicité de chaque cerveau humain fait qu'ils n'empruntent pas nécessairement le même chemin.¹⁵⁵ » Pour sa part, Déchaux affirme que la « subjectivation de la mémoire familiale [...] influence la configuration et les supports de la mémoire.¹⁵⁶ » Dans *Seven Years*, la subjectivation de la mémoire de Trish Morrissey fait plus qu'influencer, elle transforme et réinvente les supports de mémoire que constituent les photographies de famille. Davantage, l'artiste se met en scène indiquant ainsi, au moyen de l'autoreprésentation photographique, le rôle fondamental du sujet dans l'interprétation de la mémoire familiale à l'aide des supports que sont les photographies de famille. En effet, selon Muxel : « il semble que la [mémoire collective] soit toujours surdéterminée par la [mémoire individuelle]. C'est la subjectivité qui travaille la norme et qui décide de son utilité pour le sujet et non l'inverse. La mémoire familiale est le produit d'une négociation existentielle effectuée au niveau de l'histoire et du temps propres d'un individu¹⁵⁷ ».

Cette multitude de mémoires individuelles différenciées peut engendrer, comme dans le cas de la famille Morrissey, des disputes et des conflits lors de la remémoration collective supportée par les photographies de famille. Les auteurs s'accordent pour reconnaître que la mésentente est une part considérable du travail de la mémoire collective. « L'analyse des récits marqués par le conflit ou le secret souligne une propriété commune à toute mémoire : son caractère dynamique. L'existence des cadres familiaux de la mémoire ne laisse pas l'individu sans initiative. Ce dernier participe activement à sa recomposition¹⁵⁸ » affirme Déchaux. Pour sa part, Patricia Holland avance que : « *personal histories remain part of, yet*

¹⁵⁵ Joël CANDAU, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 29.

¹⁵⁶ Jean-Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997, p. 227.

¹⁵⁷ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 196.

¹⁵⁸ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 207.

*often at odds with, the histories of families. These [...] different modes rub up against each other, each one important in its own right, but questioned and often invalidated by the others in a recurring dissonance that frequently underlies discussions of personal photographs.*¹⁵⁹ » C'est donc suite à ce type de dissonance que Morrissey a réalisé en 2001 la première image de cette série, *Untitled* (fig. 2.9), la seule dont le titre n'est pas une date. Ici, les deux personnages côte à côte forment une scène d'une étrangeté frappante. L'une en nuisette, l'autre en jeans et chandail à capuchon, il est difficile de deviner le temps qu'il fait tant le contraste est fort entre les accoutrements. Les deux personnages arborent chacun un sourire incertain qui pourrait laisser croire à un différend entre eux, des sourires qui semblent masquer un malaise.

En effet, dans les œuvres de *Seven Years*, les mimiques et les attitudes adoptées par les personnages transmettent souvent un climat de discorde, comme si les personnages étaient constamment habités d'un profond malaise, comme si des secrets se cachaient derrière ces visages qui adoptent des masques photographiques. Par exemple, dans l'œuvre *September 20th 1985* (fig. 2.7), le contraste d'humeur entre les deux personnages semble évoquer l'écart générationnel qui les sépare. Grand-mère et petite-fille ou encore mère et fille, les vêtements du personnage de gauche paraissent sortir tout droit des années soixante alors que le personnage de droite est plutôt habillé à la dernière mode de 1985. Si le personnage de gauche arbore un sourire fier, celui de droite semble plutôt faire la gueule ; la mésentente est palpable. Cette photographie pourrait faire allusion à la honte que les adolescents ressentent parfois par rapport à leur parents, par rapport à la façon dont ils s'habillent, par rapport à leur enthousiasme agaçant ou par rapport à leur volubilité. Cette honte qui reviendrait à l'esprit de l'ancienne adolescente lors de la scrutation de la photographie, alors que la mère pourrait ne se rappeler que d'une agréable promenade au parc en compagnie de sa fille semblant un peu réservée ce jour-là.

¹⁵⁹ Patricia HOLLAND, « 'Sweet is to scan...' » dans Liz WELLS (ed.), *Photography : a critical introduction*, Londres, Routledge, 1997, p. 142.

Si la discorde est partie prenante de la dynamique de la mémoire familiale, le rapport aux autres membres de la famille, aux proches, demeure pourtant nécessaire dans le travail de cette mémoire. « [L]a mémoire se situe, à la fois dans le subjectif et dans l'intersubjectif : la mémoire ne peut pas se reconstruire toute seule. La présence de l'autre est nécessaire : l'autre constitue le médiateur nécessaire de la mémoire individuelle.¹⁶⁰ » affirment effectivement l'historien Georges Comet et le neurologue Antoine Lejeune. Par ailleurs dans les œuvres de Morrissey, le groupe familial se résume à deux personnes car, dans chaque photographie, ce sont toujours deux personnages qui sont représentés, sauf pour *August 8th, 1982* (fig. 2.3) où le second personnage n'apparaît que par la main qui se retrouve volontairement par inadvertance devant l'objectif. Chacune des photographies de la série désigne donc le lien interpersonnel qui unit les deux personnages représentés, un lien à l'apparence plus souvent décalée que solidaire, mais un lien nécessaire dans l'acte de mémoire. Ce n'est pas d'une expérience de pure solitude dont le sujet se souvient lors de l'examen des photographies de familles, mais bien de son rapport aux autres, à ses proches qui ont partagé ces moments photographiés. Et comme l'affirme Déchaux : « la mémoire familiale [...] n'est en rien une entité monolithique. Elle est même fondamentalement plurielle. Les membres d'un groupe familial ne tirent pas tous le même parti de la mémoire de ce groupe. Les positions de chacun dans le groupe et les relations qui s'établissent entre eux conditionnent la façon dont ils vont s'approprier cette mémoire.¹⁶¹ » Malgré la pluralité des mémoires individuelles au sein de la famille, la mémoire collective demeure une référence lorsqu'on cherche les souvenirs dans l'enfance et dans l'adolescence vécues au sein de la famille. Parfois, les souvenirs des autres nous rappellent des moments effacés de notre mémoire, et c'est dans ces types de moment d'évocation que le lien familial s'avère nécessaire à la mémoire.

¹⁶⁰ Georges COMET, Antoine LEJEUNE, « La mémoire collective : ressource, médiation et cadre thérapeutique » dans Georges COMET, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN (dir.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Marseille, Solal Éditeur, 2008, p. 175.

¹⁶¹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 14.

CHAPITRE III

ALBUM DE GILLIAN WEARING

Gillian Wearing est une artiste associée aux *Young British Artists*, et c'est notamment avec la série *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else want you to say* (fig. 3.1) qu'elle s'est faite remarquer au début des années 1990. Dans cette série, l'artiste avait demandé à des passants d'inscrire une phrase qui révèle leur pensée sur un carton blanc. Les photographies qui en résultent sont parfois amusantes, et souvent étonnantes surtout lorsqu'elles bousculent les préconceptions basées sur l'apparence des modèles. Et depuis, c'est en composant principalement à partir de la photo et de la vidéo, que le travail de Wearing fait voir des expérimentations qui touchent aux limites floues entre le privé et le public et à la question de l'intersubjectivité, notamment avec des œuvres usant de masques ou d'interventions de voix. Souvent, ce sont des inconnus que l'artiste aborde, soit dans la rue ou encore au moyen de petites annonces. C'est ainsi qu'elle a suscité des confessions sur vidéo où les participantes et participants cachaient leur visages derrière des masques. Les œuvres de Wearing impliquent alors des jeux de contraste entre les profondeurs du sujet et la surface des masques qui ne sont pas sans susciter des malaises lorsqu'on fait l'expérience de l'œuvre.

Par ailleurs, le dispositif du masque, Wearing l'a travaillé avec un artifice exceptionnellement soigné dans la série *Album* qu'elle a réalisée entre 2003 et 2006. Car si au premier abord les photographies qui composent cette série semblent apparaître comme des portraits plutôt conventionnels tirés d'un album de famille,

c'est en les observant attentivement qu'on peut dénoter certains indices de facticité. En effet, le format des photographies plus grand que nature permet de déceler des signes dans l'image qui altèrent l'impression d'un aspect d'abord véridique des portraits. On peut alors percevoir une certaine apparence cireuse de la chair ou bien une brillance inhabituelle des cheveux, des observations qui amèneront à comprendre que ces visages portraiturés sont en fait des masques. Lorsqu'on appréhende la série dans son entier, ce sont les yeux qui déconcertent, car les visages diffèrent d'une œuvre à l'autre mais le regard reste le même. Aussi, les titres des photographies deviennent révélateurs, car *Self-Portrait as My Sister Jane Wearing* (fig. 3.2) ou encore *Self-Portrait as My Father Brian Wearing* (fig. 3.3) comme tous les autres titres de la série, permettent de faire comprendre que ce sont les yeux de l'artiste qui réapparaissent dans chaque œuvre.

Or, il s'avère que Wearing a travaillé avec un artiste spécialisé dans la confection de statues de cire pour le Musée Madame Tussaud afin de faire fabriquer des masques plus vrais que nature. Ainsi, des photographies spécifiques des membres de la famille de l'artiste ont servi de modèles pour le sculpteur de cire qui a confectionné des masques de silicone cherchant à reproduire fidèlement ces visages en trois dimensions suivant les modèles en deux dimensions. Les envers de ces masques prothétiques de silicone épousent le visage de l'artiste qui les enfle (fig. 3.4) pour ensuite procéder à des prises de vue photographiques desquelles résultent les autoportraits d'*Album*. Les séances photographiques s'étalent sur plusieurs heures et nécessitent des poses prolongées de la part de Wearing. Ainsi, dans les œuvres, les seules parties du visage de l'artiste que l'on peut percevoir, ce sont ses yeux bruns clairs dont les contours sont à peine dégagés, et parfois le cou en entier ou en partie. Dans l'ensemble, ce sont neuf autoportraits que le projet *Album* regroupe. Ceux-ci reconstituent des photographies de la mère, du père, de l'oncle maternel, de la sœur, du frère, de deux grands-parents de l'artiste, et aussi d'elle-même à l'âge de dix-sept ans et de trois ans.

C'est l'œuvre *Self-Portrait as My Mother Jean Wearing* (fig. 3.5) que l'artiste a réalisée dans un premier temps. Ayant conservé un souvenir d'enfance de cette photographie de sa mère, Wearing a été secouée de la redécouvrir quelque décennies plus tard. Réalisant qu'elle avait dépassé l'âge de sa mère sur la photo, Wearing a vu la conception qu'elle avait d'elle-même et de sa mère, et celle de la nature de leur relation se transformer à cause d'une image¹⁶². Et c'est à partir de ce portrait que l'artiste a fait modeler le premier masque pour la série *Album*. L'œuvre *Self-Portrait as My Mother Jean Wearing* (fig. 3.5) reconstitue un portrait photographique en noir et blanc assez conventionnel dans lequel le modèle est cadré en buste et prend une posture de trois quarts, une pose usuelle dans la photographie commerciale. La mère-masque se présente sous les traits d'une jeune fille aux cheveux noirs mi-courts portant une blouse claire aux petits motifs réguliers dont le style rappelle les années cinquante. Un léger sourire éclaire le visage du masque, un rictus figé aux lèvres entrouvertes et légèrement avancées qui pourrait rappeler des lèvres raidies par le botox. Les dents un peu trop reculées dans la bouche, une ligne de démarcation sur l'arrière du cou et ces légers écarts autour des yeux sont les éléments principaux qui permettent, lors de la réception de l'œuvre, de comprendre qu'on a affaire à un masque.

Tout comme *Self-Portrait as My Mother Jean Wearing* (fig. 3.5), la majorité des œuvres de la série reconstituent des portraits de studio ; seules *Self-Portrait as My Brother Richard Wearing* (fig. 3.6) et *Self-Portrait at 17 years old* (fig. 3.7) font exception, la première apparaît sous la forme d'un cliché pris sur le fait et la seconde

¹⁶² En entrevue Wearing a dit : « *I was going through some old photographs and found one of my mother. I had fixed the photograph in my head. [...] When I was a child and looked at this photograph, it really was an older woman. When you're flicking through photographs you don't really look at them. So over the years, in a Dorian Grey kind of way, I started aging it. If I was thirty, she should have been maybe 60. Then when I found the photograph again, all of a sudden I saw a young woman of 23. I got quite scared and realized that I was an older person and that this young woman was my mother before she met my father. She was younger than me, and slightly I felt more protective towards her. Then I decided, because I look most like my mother, that it would be interesting to try and be that optimistic young person. That's when I had a mask made.* » Robert ENRIGHT, « Gillian Wearing : The Art of Everyday Illumination », *Border Crossings*, vol. 30, n° 3, automne 2011, p. 37-38.

recrée une image de photomaton. L'œuvre *Self-Portrait as My Brother Richard Wearing* (fig. 3.6) découle d'une prise de vue complexe puisque Gillian Wearing s'y cache, non seulement sous un masque, mais dans une sorte de gaine corporelle de silicone représentant le torse nu de son frère (fig. 3.8). Surpris en train de brosser sa longue chevelure, le personnage recréé a le coude levé avec un avant-bras à l'horizontale dans un geste de brossage, alors que l'autre main se positionne sous la chevelure, à la hauteur de la taille pour recueillir les cheveux perdus. Cette posture aux bras suspendus dans leurs gestes fut manifestement exigeante pour l'artiste enveloppée de ce lourd revêtement de silicone lors de la prise de vue qui a duré entre cinq et six heures. Ainsi, si Richard Wearing a été surpris en pleine action par l'appareil photo, Gillian Wearing s'impose au contraire une longue prise de vue dans une pose contraignante et sous un attirail imposant pour chercher à recréer une image identique à celle de son frère. Il se produit alors un contraste entre la photographie d'origine qui a été prise sur le vif et sa reconstitution qui a demandé une préparation de grande envergure et une prise de vue longue et complexe.

3.1 Du masque et de la photographie

Dans les propositions antérieures de Wearing, certaines œuvres vidéo suscitent des confessions, et le masque y sert alors à cacher le visages des participants et participantes afin de conserver leur anonymat. De fait, le masque masque, il cache, il dissimule la personne masquée, et permet de camoufler son identité. Toutefois, avec la série *Album*, c'est l'artiste elle-même qui se dissimule derrière des masques, alors qu'elle signale son identité dans les titres des œuvres. Il n'est plus question d'anonymat puisque le masque contribuera surtout, ici, à révéler certaines modalités de l'identité. Comme Maranda le souligne, le geste de se masquer prend deux

significations, d'une part on se dissimule, et d'autre part, on s'affiche.¹⁶³ Avec les masques d'*Album*, ce sont les visages des proches de l'artiste et d'elle-même qui sont affichés, ce sont en fait leurs visages tels qu'ils ont été fixés par la mémoire de la photographie. Comme je l'ai soulevé au premier chapitre, les masques sont également révélateurs de l'altérité que le sujet s'approprie pour forger son identité. Dans ce cas-ci, le rapport d'altérité souligné par les masques de l'artiste est celui à la famille immédiate. Il pourrait s'agir de la possibilité de se voir soi en l'autre qui est évoqué par les masques de Wearing, de se retrouver à l'intérieur de quelqu'un d'autre, d'un proche. Au sujet de l'interprétation du portrait photographique, Amelia Jones avance : « [...] *that the photograph itself, like the subject it depicts, is best understood as a surface that displays corporeality but also entails its own tangibility and depth; the photograph and the face are like skin. The photographed face (like the photographed body) has depth through the displacements, identifications, and projections of the interpretive relationship.*¹⁶⁴ » Dans le rapport au portrait photographique comme dans le rapport à l'autre, la surface agit donc comme un lieu d'accès à l'intériorité grâce à des procédés de projections, de déplacements et d'identifications. Ce sont notamment ces procédés que Wearing explore avec les opérations mises en œuvre dans *Album*, permettant par le fait même au sujet regardant d'en faire l'expérience tout en prenant conscience de ces procédés.

En outre, parmi les fonctions qu'ont eu certains usages traditionnels du masque, la mnémotechnie en est une. En effet, comme le souligne Gary Edson : « *Masks where mnemonic elements that awaken memories of activities and attitudes related to socio-cultural events. It was there role to transmit impulses that where strong enough and sufficiently stimulating to awaken memories appropriate to a particular occasion. Masks consolidated memory, experience, perception, and emotion into a*

¹⁶³ Pierre MARANDA, « Le geste de se masquer », dans *Masques et mascarades*, Québec, Éditions Fides, Musée de la civilisation, 1994, p. 15.

¹⁶⁴ Amelia JONES, « Performing the Other as Self: Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject » dans Sidonie SMITH et Julia WATSON (dir.), *Interfaces : Women / Autobiography / Image / Performance*, Ann Arbor, University of Michigan, 2002, p. 84-85.

*visual (or visional) form.*¹⁶⁵ » À l'instar de la photographie, le masque remplissait donc une fonction traditionnelle de support de la mémoire, et c'était au travers de rituels que la mémoire collective était alors activée et ré-activée pour être conservée vivante. Dans le cas de la photographie de famille, la consultation de l'album de famille fait aussi état d'une pratique rituelle permettant une remémoration qui ranime les souvenirs. Le muséologue ajoute plus loin que : « *The memory stimulated by the mask was socially formulated and to be effective, it (the mask) was conceived and constructed in a way to engender modes of recollections that were historically and culturally grounded.*¹⁶⁶ » Or, comme la photographie de famille est une pratique culturelle répandue, les masques de Wearing pourraient, à l'instar des masques traditionnels évoqués par Edson, engendrer des modes de réminiscence culturellement fondés. Aussi, un relais peut s'opérer lors de la réception de la série *Album*, c'est-à-dire que les sujets qui en font l'expérience peuvent être amenés à se plonger dans leur mémoire familiale propre et se souvenir de leurs photographies de famille grâce à ces procédés de projection, déplacement et identification soulevés par Jones. Les œuvres de Wearing sont donc d'éventuels lieux de projection pour les sujets regardants dont la mémoire s'activerait en faisant des associations avec les œuvres et le vécu personnel de chacun.

En outre, le masque et la photographie partagent d'autres caractéristiques qui peuvent se révéler particulièrement opportunes en regard de la série de Wearing. D'abord, l'impassibilité du masque n'est pas sans rappeler la fixité de la photographie puisque les deux éléments rendent le visage immobile dans sa représentation. Par l'usage de masques et le recours au médium photographique, les œuvres de Wearing amplifient cette notion d'immobilité et sont alors en mesure d'amener à réfléchir sur la façon dont la famille peut tendre à imposer une mémoire à l'individu. Cette mémoire familiale qui semble plus ou moins fixe, dont le caractère normatif offre un

¹⁶⁵ Gary EDSON, *Masks and Masking: Faces of Tradition and Belief Worldwide*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company, 2005, p. 41.

¹⁶⁶ *Ibid.*

cadre commun aux membres d'une même famille devient interrogeable à la lumière de la série *Album* puisque dans chaque autoportrait l'artiste s'impose cette double immobilité à partir d'images qui réfèrent à sa famille. Les œuvres pourraient donc évoquer une mémoire familiale qui cristalliserait les mémoires individuelles, se répercutant alors sur les identités des membres de la famille en les stabilisant dans le carcan de l'identité familiale. Lors de la prise de vue, l'artiste cherche par surcroît à immobiliser son corps dans une posture parfois longue et contraignante pour reconstituer le corps d'un de ses proches.

Par le fait même, c'est le paradigme de la pose dans le portrait photographique qui entre en dialogue avec les opérations mises en scène par l'artiste. Tel que discuté dans le chapitre premier, Barthes et Owens ont dénoté cette tendance du sujet à s'immobiliser devant l'objectif, comme pour devancer la prise de vue, pour anticiper une manière de transformation du sujet en objet. Ainsi, l'artiste reprend ce paradigme de la pose en l'exacerbant pour créer une photographie d'après une photographie. Il est possible alors de se figurer un engorgement du temps, pour emprunter la formule de Barthes qui soutient que : « Dans la Photographie, l'immobilisation du Temps ne se donne que sur un mode excessif, monstrueux : le Temps est engorgé¹⁶⁷ ». En plus, l'immobilité des masques, longuement façonnés, renchérit sur la fixité de la photographie, sur le paradigme de la pose et sur l'immobilité de l'artiste autoportraitiste. Il peut alors survenir une escalade de l'effet d'objectivation du sujet dans l'œuvre par ces divers processus d'immobilisation qui se répondent constamment l'un l'autre comme le ferait une mise en abyme.

En effet, le masque, tout comme la photographie, a pour effet une certaine objectivation du sujet. Maranda souligne justement que : « En contraste avec cette image subjective qu'on se forme de soi-même, les masques [...] que l'on porte sont là, objectivés. On peut les toucher, les regarder sous tous les angles, les considérer

¹⁶⁷ Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard ; Le Seuil, 1980, p. 142.

comme des identités prêt-à-porter. Elles nous sont données hors du corps qui les revêtira, qui [...] les habitera. Masques et costumes deviennent des images d'un soi que l'on peut regarder de manière objectale.¹⁶⁸ » C'est alors comme si le sujet se dédoublait en une identité cachée et une identité exhibée, et c'est d'ailleurs ce que soulignent Emigh, Ferris et McCarty en disant : « *The mask simultaneously hides one identity while revealing another, providing the actor with a double self.*¹⁶⁹ » Ce dédoublement de soi, d'une part sujet d'autre part objet, s'opère aussi avec la photographie. Dans son ouvrage *La Chambre claire* Barthes affirme que : « La Photographie transformait le sujet en objet¹⁷⁰ ». Or, cette opération relevée par le sémiologue a également lieu dans les œuvres de Wearing avec lesquelles la transformation du sujet en objet est mise en scène.

Généralement, l'expérience du sujet qui se verrait transformé en objet par la photographie semble toutefois différente pour ce qui est du masque puisqu'il est rare de porter un masque qui représente sa propre figure, un masque représente plus souvent une figure distincte du soi alors qu'il est courant d'être en contact avec des photographies de soi-même. Or, dans *Self-Portrait at 17 years old* (fig. 3.7) et *Self-Portrait at Three Years Old* (fig. 3.9) Wearing porte des masques qui la représentent elle-même à d'autres moments de sa vie. L'effet du masque semble alors bel et bien concorder avec celui de la photographie, à savoir qu'il s'opère un dédoublement du sujet, le divisant en un soi subjectif et un même soi dont l'existence est extérieure. Ce soi externe qui fut d'abord objectivé par le portrait photographique, se trouve alors encore transformé en objet par le masque de silicone puis de nouveau par la photographie. Il se produit alors plusieurs dédoublements du soi-même qui opèrent une multiplication du sujet en différentes identités à chaque fois altérées. Devant chacune de ces deux œuvres, on n'aperçoit pas qu'une seule Gillian Wearing, mais

¹⁶⁸ Pierre MARANDA, « Masque et identité », *Anthropologie et sociétés* « Masques démasqués », vol. 17, n° 3, 1993, p. 22.

¹⁶⁹ John EMIGH, Lesley K. FERRIS et Cara McCARTY, « Theater » dans John W. NUNLEY et Cara McCARTY, *Masks : Faces of Culture*, New York, Harry N. Abrams, 1999, p. 231.

¹⁷⁰ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 29.

plutôt une multiplicité de figures de l'artiste étalées sur différents moments, superposées dans une même image et actualisées au moyen du masque et de la photographie.

À propos de l'autoportrait, Meskimmon mentionne que : « *Not only multiple likeness can be used as a strategy for negotiating mimesis; the absence of likeness is equally subversive.*¹⁷¹ » Lorsque l'artiste porte des masques, il en résulte une absence de ressemblance et ce n'est pas seulement la *mimesis* qui est négociée alors, mais également la conception d'une identité unitaire et stable qui est mise en cause. L'artiste dissimule son identité sous les masques et, pour reprendre les mots que Bachelard a légué dans le recueil d'articles *Le droit de rêver*, : « le masque est une synthèse naïve de deux contraires très proches : la dissimulation et la simulation¹⁷² », l'artiste simule donc d'autres identités ; s'écartant de la ressemblance, elle fait plutôt semblance. Faisant semblant de se souvenir, Wearing s'approprie l'image de ses proches, elle recrée les photographies de sa famille, elle recrée les visages de ses proches pour les habiter. Dans le catalogue d'exposition *Masks : Faces of Culture*, qui constitue une vue d'ensemble sur le phénomène des masques, John W. Nunley et Cara McCarthy affirment que : « *Masks symbolize our ability to change, to transform, to go to other worlds*¹⁷³ ». Ainsi en permettant d'expérimenter le visage de l'autre, les masques permettent d'aller ailleurs, d'échapper à son propre corps, de se libérer de son propre sort. Ce sort souvent balisé par la mémoire qui habite le sujet devient alors plus malléable lorsque la mémoire est revisitée. La simulation mise en œuvre par le masque accorde donc une souplesse à l'identité, et de fait Nunley souligne, plus loin dans le même ouvrage, que : « *Establishing a second nature – a virtual reality – allowed people to confront culture/nature and reinvent identity as*

¹⁷¹ Marsha MESKIMMON, *The Art of Reflection : Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York, Colombia University Press, 1996, p. 98.

¹⁷² Gaston BACHELARD, « Le masque » dans *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 201.

¹⁷³ John W. NUNLEY et Cara MCCARTHY, *Masks : Faces of Culture*, New York, Harry N. Abrams, 1999, p. 15.

mutable.¹⁷⁴ » En démontrant une transformation de l'identité par le masque, les œuvres de Wearing éclairent en quelque sorte la plasticité de la mémoire et de l'identité.

L'importance de l'affect dans le travail de la mémoire a été soulignée au premier chapitre. Ainsi un événement dont l'expérience a engendré une forte charge émotionnelle est plus à même d'être mémorisé. Dans *Les jeux et les hommes* par ailleurs, Caillois mentionnait que le masque peut aussi servir à : « changer l'apparence du porteur et faire peur aux autres.¹⁷⁵ » Toutefois, s'il est vrai qu'un masque peut effrayer, cet effroi n'est pas la seule réaction possible face au masque. Ainsi Edson explique pour sa part que : « *Masks were beautiful or hideous, comic or obscene, that is, a visage to stimulate an emotional response that reinforce the memorability of the image.*¹⁷⁶ » C'est donc une diversité de propriétés qui pouvaient être prises en compte lors de la confection et du port du masque, toujours dans le but de marquer la mémoire, d'encourager la mémorisation en cherchant à provoquer quelque émotion dans l'assistance. Pour sa part, Barthes a théorisé un principe qu'il nomme le *punctum* dans son rapport à la photographie ; ce *punctum*, il le décrit comme suit : « parfois [...] un "détail" m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce "détail" est le *punctum* (ce qui me point).¹⁷⁷ » Ce détail qui point le sujet regardant, il le marque, le pique, le meurtrit. Dans les œuvres qui compose la série *Album*, le *punctum* peut être assimilé à ce moment où le sujet regardant découvre que ce sont des masques hyperréalistes, et non de vrais visages, qui y sont représentés. Il s'agit d'un moment peu ou prou percutant qui advient, d'un instant où peut survenir une certaine frayeur, ou du moins une surprise troublante. Ce

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁵ Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, p. 62.

¹⁷⁶ Gary EDSON, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁷⁷ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 71.

trouble peut atteindre l'affect de la personne qui fait l'expérience de l'œuvre marquant dès lors son esprit, et facilitant la mémorisation de l'œuvre.

3.2 La mémoire des corps : ressemblances et différences

L'objectivation du sujet engendrée par la photographie peut également rendre la reconnaissance des traits des personnes représentées plus facile puisque ces traits immobilisés s'offrent à la scrutation, à l'analyse et à la comparaison. Dans *La Chambre Claire*, Barthes avance que : « la Photographie, parfois, fait apparaître ce qu'on ne perçoit jamais d'un visage réel (ou réfléchi dans un miroir) : un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant. [...] La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps. Mais cette vérité n'est pas celle de l'individu, qui reste irréductible ; c'est celle du lignage.¹⁷⁸ » La photographie permet donc d'en apprendre beaucoup plus sur la famille que sur l'individu portraituré ; c'est ce que Muxel nomme le « jeu des ressemblances¹⁷⁹ » et qui se manifeste souvent lors de la contemplation de photographies de famille ou lors de la naissance d'un enfant. On scrute les différents membres de la famille et on trouve des éléments physiques qui se ressemblent d'une personne à l'autre, on cherche le père ou la mère dans l'enfant. Devant la série *Album*, le sujet regardant peut jouer à ce jeu des ressemblances en comparant les traits immobiles, d'un masque à l'autre, d'une photographie à l'autre.

Ce jeu de la mémoire familiale fait appel à une mémoire du corps que la sociologue décrit ainsi : « Corps qui relie aux autres de la famille. Corps fait d'emprunts qui vient dans une histoire déjà là. Corps constitué des vies antérieures. La mémoire des corps refuse la singularité comme elle repousse le néant. Être au monde, c'est être aux autres, nécessairement leur ressembler, nécessairement s'y

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 160-161.

¹⁷⁹ Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p. 128.

rallier. La mémoire familiale rappelle ces emprunts.¹⁸⁰ » Les ressemblances servent donc d'agent liant au sein de la famille, elles permettent de constituer un corps familial imaginaire, un visage commun. Wearing semble forcer cette mémoire du corps en prenant l'apparence de ses proches puisqu'elle la provoque par l'usage de masques prostétiques, elle la dénature en l'imitant.

Par ailleurs, si cette mémoire familiale incorporée affirme une continuité dans l'identité familiale, elle se fait également le support de métaphores biologiques comme le précise Déchaux : « Ce naturalisme, profondément ancré dans notre culture, confère une force et une évidence sans réel équivalent à l'identification qui procède de l'affiliation. [C]e symbolisme de la filiation a une fonction identitaire essentielle.¹⁸¹ » Les justifications biologiques et génétiques affermissent donc l'appartenance à une identité familiale et l'adhésion à sa mémoire. Déchaux explique que : « l'affiliation identitaire porte la marque du biologisme spontané en vertu duquel nos contemporains continuent à se représenter la filiation. Cette vision naturaliste, qui fait du lien de filiation une affaire de sang ou de gène, a ceci de particulier qu'elle se prête à tous les usages symboliques.¹⁸² » Les ressemblances entre les corps biologiques deviennent donc intimement liées aux similitudes de caractères, aux affinités dans les valeurs ou les talents, par exemple, au sein d'une même famille. Cette « métaphore naturalisante¹⁸³ » fait du rapport de parenté un donné inquestionnable, les membres d'une famille sont du même sang, ils partagent le même bagage génétique comme ils possèderaient le même bagage culturel.

Aussi, avec l'usage de masques fabriqués pour présenter les membres de la famille Wearing, ce pourrait être cette facette symbolique et construite des ressemblances entre les membres d'une même famille qui nous est donnée à

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸¹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997, p. 272.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

considérer. Le masque participerait alors à désamorcer la « métaphore naturalisante ».

Ailleurs, Hermann fait valoir que :

*By using masks to draw attention to the construction of social roles even in the family, Wearing contradicts any tradition of presenting one's family as a "natural" occurrence. By putting on display her own investigations into artistically inhabiting, physically approximating and emotionally understanding of her own family members, we yet again encounter that moment of feeling "nonplussed, out of countenance" that she so effectively conveys in other works. In an act of transference, the skepticism we feel from the construction of these "portraits" becomes applicable to the social construction of her own family relations – and by extension, to our own.*¹⁸⁴

Ainsi le trouble éventuellement provoqué par la prise en compte du masque dans les œuvres de la série, peut mouvoir le sujet regardant jusqu'à bousculer ses propres conceptions de la famille, des liens qui s'y tissent et des mémoires qui s'y construisent. Par ailleurs, Wearing a affirmé en entrevue que : « *this is an album of my family, but I think it also represents a family album that can be recognized by everyone. [...] It's all the archetypes coming together, and in this case it's the element of each image being a "self-portrait" that gives it deeper meaning*¹⁸⁵ ». La figure de l'autoportrait tout comme la fidélité au référent de la photographie renforcent de fait le pouvoir des œuvres de provoquer ces processus de déplacements, d'identifications et de projections dans la relation interprétative relevée plus tôt dans les propos de Jones. Ainsi, le sujet regardant peut se plonger dans l'œuvre et éventuellement se souvenir des photographies de sa propre famille, des ressemblances qu'on y décèle à la surface des expressions figées et des visages anciens.

En outre, la « métaphore naturalisante » s'applique à une grande diversité d'attitudes, de comportements, d'aptitudes physiologiques ou psychologiques, partagés et transmis dans la lignée familiale. Le corps apparaît alors dans la mémoire

¹⁸⁴ Daniel F. HERMANN, « Frontstage/Backstage: Dramaturgic Dissonance in the Work of Gillian Wearing » dans Daniel F. HERRMANN, Doris KRYSTOF, Bernhart SCHENK et David DEAMER, *Gillian Wearing*, Londres, Whitechapel Gallery ; Ridinghouse, 2012, p. 27-28.

¹⁸⁵ Gillian WEARING dans « Gillian Wearing on her Album Series (2003) » entrevue par Cay Sophie RABINOWITZ, *Parkett*, n° 70, 2004, p. 125-127.

familiale comme une *mimesis* décrite ainsi par Muxel : « Le corps *mimesis* est à proprement parler sculpté par le travail de la mémoire. La répétition d'une même attitude ou d'un même comportement apparente, quelquefois à son corps défendant. La transmission se fait au travers du côtoiement des corps au jour le jour, par imprégnation des comportements les plus ordinaires comme les plus singuliers¹⁸⁶ ». Cette mémoire du corps familial évoque le conditionnement, la valeur exemplaire et l'apport inconscient des autres dans la constitution de soi. Zonabend le souligne également en affirmant que : « la mémoire collective familiale se constitue par toute une série d'habitudes, de répétition machinale de gestes et de paroles, inscrite dans le corps [...] ou dans des pratiques rituelles [...] ou encore dans le langage [...].¹⁸⁷ » Ce n'est pas une mémoire volontaire qui est le résultat d'une activité consciente du sujet, c'est une mémoire inconsciente qui résulte de l'intériorisation irréfléchie de l'image perçue des autres. Les œuvres de Wearing évoqueraient ainsi ce « corps de famille¹⁸⁸ », ces comportements et attitudes partagés qui font qu'il y a toujours un peu de soi dans l'autre et un peu de l'autre en soi dans une famille ayant cohabité. Lorsque l'artiste s'intègre à l'intérieur de l'image de l'autre, c'est bien d'une *mimesis* qu'il s'agit dans cette tentative de parfaite adéquation à l'apparence d'un autre membre de sa famille. Dans *Album*, Wearing imite les autres membres de sa famille en reproduisant leurs postures et leurs gestes, rappelant ce que fait inconsciemment l'enfant en se conformant aux comportements aperçus dans la famille, et les reproduisant souvent par la suite sans même s'en rendre compte.

Cependant, dans le processus de prise de vue mis en place, l'artiste se contraint à une fixité extrême, une situation d'inconfort dans la tentative de se mouler à l'image de ses proches. N'est-ce pas là une opération qui met en évidence une certaine lourdeur de la métaphore génétique et du corps *mimesis* de la mémoire familiale?

¹⁸⁶ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 130.

¹⁸⁷ Françoise ZONABEND, « Mémoires et temps familiaux », dans Frank ALVAREZ-RÉREYRE (Éd.), *Milieus et mémoire*, Jérusalem, Centre national de recherche française de Jérusalem, 1993, p. 140-141.

¹⁸⁸ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 129.

Cependant, ce pourrait signaler également ce « jeu des différences » qui va de pair avec celui des ressemblances, signifiant en même temps cette impossibilité d'être identique aux autres membres de la famille. « Lorsque la mémoire s'exerce au jeu des différences, ce n'est plus ce qui rassemble la famille dans un même corps qui est mis en avant, mais ce par quoi les personnalités vont se distinguer. Le corps signale alors l'unicité de chaque personnage¹⁸⁹ » affirme Muxel. Puisque la mémoire familiale individualise également, il ne s'agit pas ici d'une mémoire qui uniformise les figures, mais d'une mémoire qui retient plutôt les traits de caractères singuliers qui font de chaque membre du groupe une personne unique. Halbwachs avance d'ailleurs que dans chacune de nos familles : « à l'occasion des contacts quotidiens où nous entrons les uns avec les autres, nous nous examinons longuement et sous tous nos aspects. Ainsi se détermine dans la mémoire de *chacun* une image singulièrement *riche* et précise de chacun des autres.¹⁹⁰ » Donc, c'est le côtoiement des corps au quotidien qui permet d'une part de forger des ressemblances acquises et d'autre part de développer un point de vue complexe sur ses proches pour en discerner aisément les différences. Tout comme les individus se distinguent les uns des autres, la façon dont ils s'approprient la mémoire familiale peut différer pour chacun selon les dissemblances affectives ou les éloignements sociaux qui ont eu lieu, par exemple.

En vérité, le jeu de *mimesis* dans la constitution de l'identité du sujet n'opère pas seulement en rapport avec les membres de sa famille, une différenciation se développe continuellement lorsque l'individu interagit avec d'autres groupes qu'il côtoiera tout au long de son existence. C'est donc une mémoire individuelle propre qui s'enrichit de toutes les expériences vécues par chaque sujet. À ce propos, Halbwachs soutient : « que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 131-132.

¹⁹⁰ Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (édition originale 1925), p. 163.

milieux.¹⁹¹ » En portant des masques représentant les visages des membres de sa famille, Wearing fait comme si elle prenait la place d'un proche, puisque dans les œuvres elle propose une image d'elle-même dans laquelle elle prend l'apparence d'un autre. Seuls les yeux de l'artiste transparaissent derrière les masques, comme si elle adoptait le point de vue d'un proche, celui d'une perspective différente de la sienne, notamment sur la mémoire familiale. L'artiste change d'apparence, elle change de place, elle change d'époque ; mais seulement par l'artifice, seulement en surface, car elle ne fait pas l'expérience du parcours de l'existence de l'autre qui fait de sa mémoire une mémoire individuelle. Encore une fois, ce sont le masque et la mise en scène qui permettent de déboulonner cette adéquation du soi et de l'autre représentée avec les procédés mis en place par Wearing dans ses autoportraits.

La série permet alors d'éclairer ces différences entre les membres d'une même famille, et de rendre compte de l'importance de se différencier. Muxel note d'ailleurs, à propos de la photographie de famille, que :

Se différencier. Ce n'est pas le contraire de l'intégration, mais l'aboutissement d'un autre cheminement, l'expression d'une autre forme d'instrumentalisation de la photographie dans le travail de la mémoire. Le supplément d'identité qui est alors mobilisé dans le regard porté sur la photo de famille répond à une demande d'explicitation de son identité personnelle, plus ou moins volontairement dissociée de son identité familiale. En contrepoint de ce qui vous agrège aux autres, de ce qui vous assemble et vous ressemble, il s'agit de remarquer et d'isoler ce qui est à soi, et ne vient que de soi. Mémoire saisie en contre-plongée, ne grossissant que ce qui sert à différencier. La photographie permet ici de comprendre qui l'on est, non plus comme "même" mais comme "autre". De faire la preuve de sa propre irréductibilité en tant qu'individu.¹⁹²

Il s'agit donc d'un soi immobilisé par la photographie qu'on peut examiner afin de relever des différences d'avec nos proches et ainsi de se découvrir des spécificités physiques propres, et par le fait même de réfléchir sur ces caractéristiques psychologiques qui nous appartiennent. En effet, la photographie a tendance à rendre

¹⁹¹ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968 (édition originale 1950), p. 33.

¹⁹² Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 172.

les détails et à faciliter ainsi la scrutation des spécificités et des particularités qui permettent notamment de se détacher du groupe familial. Aussi peut-on examiner les différences entre les deux sœurs-masques en observant *Self-Portrait as My Sister Jane Wearing* (fig. 3.2) et *Self-Portrait at 17 years old* (fig. 3.7).

Le jeu des différences de la mémoire familiale ne s'observe pas seulement entre les contemporains d'une même famille puisque ces différences des corps on les scrute également dans le passé, comme l'avance Muxel : « On se souvient pour ne pas oublier, mais aussi pour constater que les choses ont changé, qu'elles ne sont plus. La présentation des corps n'est plus la même, la mise en scène et le décor non plus. Ce ne sont ni les mêmes autours, ni les mêmes attraites qui sont valorisés.¹⁹³ » Avec les photographies de famille, on découvre parfois ce qu'on n'a pas connu, ou encore ce qu'on a oublié. Ces corps et ces autours de naguère ne sont pas forcément les détails qui habitent le plus la mémoire, dès lors on se trouve parfois surpris devant certaines photographies de famille. On retrouve le corps parfois oublié des autres, ou de soi-même étant plus jeune, puisque le temps altère les corps comme il altère la mémoire, en ce sens qu'il les rend autres. Hirsh avance à ce sujet que : « *existing in time, the subject is also always temporally other, that is, always, in addition to the present self, a previous or subsequent and anticipated self. By selecting one instant out of the subject temporal existence, the photograph stages the subject's own specular self-encounter as an encounter with otherness: the subject represented in the photograph is always other to the one looking at the picture.*¹⁹⁴ » En fait, l'œuvre *Self-Portrait at Three Years Old* (fig. 3.9) permet d'aviver cette altérité du soi antérieur, de prendre conscience des différences entre la Gillian Wearing des années soixante et celle des années deux mille. On peut aller jusqu'à chercher les différences dans l'œuvre elle-même, c'est alors la dimension des yeux qui apparaît révélatrice, puisque ceux-ci sont trop petits pour le visage d'une jeune enfant.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹⁴ Marianne HIRSCH, *Family Frames : photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, Harvard University Press, 1997, p. 89.

En outre, cette quête de la différence du passé a également été soulevée par Pierre Nora : « Mémoire-miroir, dirait-on, si les miroirs ne reflétait l'image du même, quand, au contraire, c'est la différence que nous cherchons à y découvrir ; et dans le spectacle de cette différence, l'éclat soudain d'une introuvable identité. Non plus une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes déjà plus.¹⁹⁵ » La mémoire participe alors à la construction d'une identité, non pas stable, mais qui se fait en regard des changements qui s'opèrent continuellement, une identité rétrospective en constante mutation. Réciproquement, les sujets, tous différents, membres d'une même famille, contribuent de leurs mémoires individuelles distinctes à une mémoire familiale toujours en train de se faire et de se défaire. Par ailleurs, Muxel affirme que :

c'est de toutes les différences, de toutes les divergences, qu'est faite ce que l'on pourrait appeler la mémoire collective d'une famille. Telle une mosaïque bigarrée, ce sont les petits bouts de mémoire dispersés dans les histoires de chacun qui dessinent la trame d'une mémoire commune, qui donnent forme à un dessein qui pourrait être partagé. Cette mémoire collective familiale serait une collection de fragments épars, contenue dans la possibilité d'une rencontre fragile et impalpable d'images et d'émotions nécessairement renfermées dans la singularité propre de chaque individu.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les lieux de mémoire, La République*, Paris, Gallimard, p. XXXIII.

¹⁹⁶ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 204.

CHAPITRE IV

I AM MY FAMILY DE RAFAEL GOLDCHAIN

Le projet *I Am My Family* réalisé par l'artiste Rafael Goldchain consiste en une série d'une cinquantaine d'autoportraits en noir et blanc réalisée en studio au moyen d'un appareil grand format et avec un travail soigné de l'éclairage. Goldchain s'y met en scène, personnifiant des ancêtres issus de son lignage juif. Pour ce faire, l'artiste a effectué des recherches généalogiques approfondies et a pris contact avec des membres éloignés de sa famille afin d'obtenir des photographies de ses ancêtres. Les œuvres de la série, ainsi que des reproductions des portraits d'origine, des documents et des prises de notes ont été publiées dans un ouvrage en collaboration avec l'historienne de la photographie Martha Langford¹⁹⁷. Il est donc possible, contrairement aux œuvres de Morrissey et de Wearing, d'avoir accès à certaines photographies sources et d'ainsi pouvoir comparer la reconstitution avec l'original. La perception des œuvres acquiert alors une toute autre complexité puisqu'une partie du processus de création de Goldchain est rendue intelligible dans le livre. Par ailleurs, les textes de l'artiste et les documents qui témoignent de ses nombreuses recherches nous plongent dans une quête généalogique ambitieuse, alors que des captures de vidéos tournées pour documenter certaines prises de vue permettent notamment de rendre compte des accessoires et des maquillages nécessaires aux transformations de Goldchain. Des schémas manuscrits représentant différents

¹⁹⁷ Rafael GOLDCHAIN, *I Am My Family : Photographic Memories and Fictions*, New York, Princeton Architectural Press, 2008

branches de l'arbre généalogique de l'artiste sont également reproduits dans l'ouvrage. Forte d'une narration documentaire étoffée, l'expérience de lecture complète donc la série photographique *I Am My Family* de manière quasi didactique. Fresque généalogique ambitieuse, le projet de Goldchain témoigne d'une mémoire longue, d'une mémoire traversée par un drame humain sans précédent qui a changé le cours de l'Histoire, mais qui a également brisé celui de milliers d'histoires. J'aborderai la série *I Am My Family* en regard du concept de postmémoire pour ensuite la situer dans le contexte plus large de la fonction de transmission de la mémoire familiale.

4.1 Postmémoire

Cet alliage du texte avec les œuvres, dans la publication de Goldchain, est un procédé pouvant rappeler l'élaboration de livres mémoriaux, une pratique qui a émergé dans la culture juive suite aux massacres de juifs en Europe de l'Est au début du XX^e siècle. Ces livres, nommés *yizker bikher*, étaient préparés par les exilés pour préserver la mémoire de leur culture détruite. Composés de photos et de textes relatant des récits de la vie avant les massacres, mais rapportant aussi des détails de ceux-ci, les *yizker bikher* constituaient des héritages destinés aux descendants¹⁹⁸. Ces créations populaires, qui évoquent et tentent de recréer la vie d'avant les massacres, sont issues d'un sentiment de perte et d'un désir de création. D'ailleurs, Marianne Hirsh désigne les *yizker bikher* comme constituant les paradigmes de l'esthétique diasporique, une esthétique liée à son concept de postmémoire¹⁹⁹. Elle a théorisé cette notion de postmémoire à partir de sa propre expérience de seconde génération de juif après la Shoah. Selon la définition qu'elle en fait, la postmémoire se distingue de la

¹⁹⁸ Marianne HIRSCH, *Family Frames : photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, Harvard University Press, 1997, p. 246.

¹⁹⁹ « Yizker books, with their stories and images, are documents to be invested with life: they are spaces of connection between memory and postmemory. [...] As such they can serve as inspirations for other acts of memorialization by children of exiled survivors. They provide the paradigms for a diasporic aesthetics of postmemory. » *Ibid.*, p. 246-247.

mémoire par la distance générationnelle, et elle diffère de l'histoire par sa profonde connexion personnelle. Ce serait une mémoire qui est liée à sa source, non pas tant par le souvenir, mais avant tout par un investissement imaginatif et par la création²⁰⁰. La démarche de Goldchain semble ressortir de la postmémoire en creusant une histoire familiale hantée par le spectre de la Shoah qui rend les recherches généalogiques sensiblement complexes et ardues.

En outre, Hirsch souligne que la photographie s'avère un vecteur privilégié pour la postmémoire en affirmant que : « *This condition of exile from the space of identity, this diasporic experience [...] brings with it its own narrative genres and aesthetic shapes and thus it permits us to return, from a somewhat different angle, to the photographic aesthetics of postmemory – the photography's capacity to signal absence and loss and, at the same time, to make present, rebuild, reconnect, bring back to life.*²⁰¹ » La photographie est donc attachée au paradigme de l'esthétique diasporique de la postmémoire, et comme je l'avais souligné au premier chapitre, cette présence de l'absence rendue par la photographie peut entraîner un effet de substitution. Dans le cas des mises en scène de reconstitution que Goldchain opère, il s'agit, en plus, de l'artiste qui se substitue aux ancêtres absents pour leur redonner une présence. Grâce aux photographies, l'artiste a pu développer une connexion intergénérationnelle. Quant à Muxel, elle affirme que : « [les] photographies circulent entre les générations, entre les individus, et avec eux le sens, la durée et la destinée de la mémoire familiale. [Les objets] s'échangent, sont donnés, peuvent être consciemment transmis et retransmis. [...] [Les] photographies introduisent la possibilité d'évaluer, de juger, de s'inclure ou de s'exclure du jeu de l'héritage. Cette

²⁰⁰ « *In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Post memory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narrative that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by stories of the previous generations shaped by traumatic events that can be neither understood or recreated.* » *Ibid.*, p. 22.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 243.

mémoire concrète [...] se prête à inventaire.²⁰² » La cinquantaine d'autoportraits qui compose la série *I Am My Family* constitue, en quelque sorte, un inventaire généalogique de la famille de l'artiste puisque Goldchain a collectionné des photographies en contactant des membres éloignés de sa famille.

Avec *Self-Portrait as The Gur Rabbi's Nephew (Groom)* (fig. 4.1) et *Self-Portrait as Rachelle Goldszajn (Bride)* (fig. 4.2), des photographies envoyées par sa cousine au troisième degré ont révélé à Goldchain l'existence d'une branche de sa famille ayant survécu à la Seconde Guerre Mondiale en immigrant en France. Ainsi, ces photographies, qui lui ont servi de modèles, ont permis à l'artiste d'établir des liens familiaux avec des personnes jusque-là méconnues. Il s'agit donc d'une extension de la mémoire familiale avec une connaissance plus élargie des liens généalogiques que l'artiste assimile avec ce processus de transmission de la mémoire au moyen des photographies. Dans ces deux œuvres, ce sont des portraits de mariage qui sont recréés; un mariage unissant une famille à une autre et dont résulteront également des descendants, et qui étendra par le fait même les liens familiaux potentiels. Telle la représentation de la famille sous la forme d'un arbre dont les branches et les racines poussent pour amplifier une mémoire familiale à sonder, les œuvres de Goldchain cherchent à élargir les ramifications de celle-ci. Toutefois les photographies ne suffisent pas, le récit de la cousine éloignée et l'identification possible des portraiturés sont essentiels à une conception de la mémoire qui cherche à être complète.

Ce sont néanmoins les photographies anciennes, constituant le cœur des recherches de Goldchain, qui lui ont notamment apporté des portraits d'aïeux qui n'ont pas survécus à la Shoah. « *Holocaust photographs [...] are themselves stubborn survivors of the intended destruction of an entire culture, its people as well as all*

²⁰² Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p. 150.

*their records, documents, and cultural artifacts.*²⁰³ » souligne d'ailleurs Hirsch. L'ombre de la Seconde Guerre Mondiale s'étend sur les œuvres de Goldchain puisqu'il a accompagné les titres des dates approximatives de naissance et de décès de chaque personnage, et il apparaît qu'environ la moitié des personnes reconstituées sont décédées au début des années quarante en Pologne. Les photographies deviennent, en tant que survivantes, des outils pour alimenter la postmémoire puisqu'elles rendent possible une connexion intergénérationnelle. Dans la série de Goldchain, ce sont à la fois des photographies survivantes et des photographies disparues, dont ne subsiste que le souvenir, qui serviront le projet de postmémoire qu'est *I Am My Family*. Dans le deux cas, c'est le discours entourant ces images et ces personnages qui permettra de forger cette mémoire, un discours construit à partir des récits transmis à l'oral ou par écrit entre les membres de la généalogie, mais surtout avec l'apport de l'imaginaire de l'artiste qui actualise la mémoire transmise.

Comme Jean-Hugues Déchaux l'a fait valoir : « le principe de transmission [peut] s'actualise[r] [...] chez l'individu en un motif de l'action assimilable à un devoir²⁰⁴ », et c'est dans cette veine que Goldchain s'inscrit en déployant son énergie à investiguer la généalogie de sa famille. Ce devoir qui s'est notamment manifesté par la confection de livres mémoriaux dans la culture juive, l'artiste l'actualise dans l'appropriation photographique, mais également avec les textes qui se joignent aux œuvres à l'intérieur de la publication. À la fois par le récit et par les œuvres la mémoire familiale transmise est relatée et actualisée par Goldchain. À ce sujet, Rosa Saverino souligne que : « *The dialogue between words and images in Goldchain's family album constitutes the driving force behind the interpretation and*

²⁰³ « *Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narrative that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by stories of the previous generations shaped by traumatic events that can be neither understood or recreated.* » Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 23.

²⁰⁴ Jean-Hugues DÉCHAUX, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997, p. 237.

*understanding of the family's identity.*²⁰⁵ » Le récit va, par exemple, rendre compte de l'expérience de l'artiste dans son effort pour activer la mémoire familiale, en se souvenant des contacts personnels avec l'ancêtre, ou encore au travers des recherches qu'il a effectuées pour sonder la mémoire familiale auprès des membres rapprochés ou éloignés. Le récit de ces témoins au premier, au second ou au troisième degré transmet une mémoire familiale qui fut maintes fois supportée par les photographies. L'artiste modèlera son apparence à l'image de certains de ses ancêtres, en même temps qu'il enrichit sa mémoire individuelle de la mémoire des autres grâce aux photographies.

Certaines de ces photographies sources sont présentées dans l'annexe de l'ouvrage, il est alors possible de comparer les œuvres aux images qui les ont inspirées. De fait, Goldchain souligne, dans le texte de présentation, que : « *The viewer can compare the original image with the self-portraits based on them, and reflect further on the relationship between the past and the present – how we transform the past when we bring it into the present and **how we construct ourselves in relation to our familial past.***²⁰⁶ » Ce sont les questions d'actualisation de la mémoire familiale et de son apport à la construction de l'identité du sujet que l'artiste évoque ici dans sa démarche. Étant donné qu'on peut mettre en parallèle les originaux et les reconstitutions, des différences et des similitudes s'en dégagent et peuvent ainsi mettre en lumière ces deux aspects. Comme l'artiste prend la place de ses ancêtres dans les mises en scène de la série, c'est bien son identité qu'il donne à voir, une identité qui se compose de celles de ses ascendants et de ses ascendantes. La mémoire que l'artiste fait paraître dans les œuvres est toutefois actualisée avec des moyens photographiques et des accessoires contemporains qui imprègnent la série d'une uniformité qui tranche avec les photographies d'origine.

²⁰⁵ Rosa SAVERINO, « Performances of Self: Becoming the family album in Rafael Goldchain's *I Am My Family* », *Interface*, 2009, vol. 29, n° 10, p. 14

²⁰⁶ Rafael GOLDCHAIN, *op. cit.*, p. 20.

L'œuvre *Self-Portrait as Doña Aida Precelman Ryten de Goldchain* (fig. 4.3) s'inspire d'un portrait de la grand-mère paternelle de l'artiste. L'autoportraitiste porte un chemisier au rayures larges avec une broche florale épinglée entre les deux pointes du col. Il pose avec une épaule devant et une épaule derrière sous une perruque de coupe élégante courte et ondulée. Un grand sourire et des yeux rieurs éclairent son visage étonnamment féminin. Sur la page opposée à la photographie, un texte de Goldchain résume le parcours de vie plutôt nomade de sa grand-mère et explique brièvement les accessoires de la prise de vue. Dans l'annexe du livre, on retrouve une reproduction de deux pages manuscrites (fig. 4.4) sur lesquelles sont collées la photographie d'origine, un polaroid de la prise de vue, ainsi qu'un croquis de préparation à la prise de vue. L'artiste a repris la pose de sa grand-mère adossée à un mur clair, l'éclairage, plus diffus cette fois, provient de la même direction, et les accessoires ornant l'autoportraitiste sont similaires mais non identiques à ceux de son aïeule. Les notes manuscrites qui couvrent les pages autour des images détaillent encore plus la biographie de la grand-mère et elles précisent aussi des aspects techniques pour la prise de vue. C'est dans ses recherches que l'artiste a peu à peu acquis une conception plus complexe de sa grand-mère, une perception qui va au-delà de sa mémoire personnelle, de ses souvenirs d'une vieille dame, pour la retrouver dans sa jeunesse avec toute la coquetterie qu'il a réussi à feindre dans l'œuvre. Ainsi, dans l'ouvrage, on reconnaît les sources des autoportraits tout en prenant compte des transformations apportées par l'artiste. Jamais identique, la mémoire se transforme et s'actualise lors de chaque remémoration, et lorsqu'on compare les œuvres aux portraits qu'elles imitent, les transformations apportées dans la reconstitution s'allient aux transformations que la mémoire familiale connaît dans son processus de transmission.

Ces transformations de la mémoire se situent également dans le contexte d'une transmission lacunaire. De plus, comme le souligne Muxel : « les photos peuvent avoir été perdu[e]s au cours d'exils, de guerres, de déménagements ou

d'accidents.²⁰⁷ » C'est le cas de plusieurs photographies des ancêtres de Goldchain qui n'ont soit pas survécu à l'Holocauste, ou encore qui l'ont fui sans pouvoir apporter des biens personnels dans leur exil. Goldchain a d'ailleurs lui-même souligné que : « *Given the large gaps in my family history, brought about by both my traumatic and normal historical processes, the assembly of a family album as a set of self-portraits-as-ancestors is fundamentally a narrative gesture that openly exposes its nature as fictional and interpretive construction.*²⁰⁸ » S'inscrivant tout à fait dans la notion de postmémoire, les œuvres de Goldchain témoignent d'une mémoire familiale dans laquelle l'apport fictionnel et l'investissement de l'imaginaire sont fondamentaux puisque que de nombreuses œuvres sont le résultat d'entorses plus ou moins considérables à la vérité historique. C'est le cas, notamment avec *Self-Portrait as Mendl Goldszajn* (fig. 4.5), dans lequel Goldchain a compensé l'absence de modèle pour recréer son arrière-grand-père en utilisant plutôt l'image du père de sa marraine pour imiter les traits du moustachu grand-père de son père.

Il en est de même pour *Self-Portrait as Chaim Icek Precelman* (fig. 4.6) avec lequel l'artiste avait initialement l'intention de personnifier son parrain David Laks Precelman. Devant certaines difficultés à atteindre une ressemblance, et ce malgré les tentatives de manipulations digitales de l'image, l'artiste a changé d'idée puisqu'il a arbitrairement changé l'identité du personnage représenté dans l'œuvre, et il a choisi de lui donner celle de son autre arrière-grand-père dont il n'était pas parvenu à obtenir un portrait dans ses recherches. Le traitement informatique de la photographie vient d'autant plus appuyer le caractère arbitraire de l'identité dans le travail de Goldchain. C'est un autoportrait lumineux qui en résulte, une photographie dans laquelle il affiche un timide sourire derrière des lunettes surmontées d'une monture noire, et où le personnage revêt une casquette et une chemise blanches. Cette image est peut-être très éloignée de ce qu'a pu avoir l'air Chaim Icek Precelman, mais elle

²⁰⁷ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁸ Rafael GOLDCHAIN, *op. cit.*, p. 21.

répond néanmoins au besoin de l'artiste de combler des vides laissés par une transmission lacunaire de la mémoire familiale. Goldchain use ainsi de stratégies de glissement et de substitution de figures à l'intérieur du champ de sa généalogie. Jean-Hugues Déchaux souligne par ailleurs que : « L'existence de stratégies compensatrices rappelle que la mémoire n'est pas un simple stockage des images et souvenirs du passé, mais une reconstruction. Toute mémoire est révisable, dynamique.²⁰⁹ » C'est donc une mémoire dynamique et révisable qui est mise en scène dans les reconstitutions photographiques de Goldchain.

Déchaux avance effectivement que lorsqu'il y a altération de la filiation chez des familles ayant subi l'exil « cela se traduit par des lacunes et des interdits [que le sujet] tente généralement de contourner ou de compenser au moyen d'une reconstruction en partie fantasmatique des origines.²¹⁰ » De même, Hirsch explique le désir des enfants de survivants de l'Holocauste comme suit : « *the need not just to feel and to know, but also to re-member, to re-build, to re-incarnate, to replace, and to repair.*²¹¹ » En somme, il s'agit de reconstruction ou de reconstitution d'une mémoire incomplète et ce avec un apport de l'imaginaire et du fantasme pour compenser les manques. Par ailleurs, dans l'œuvre *Self-Portrait as Naftuli Goldzajn* (fig. 4.7), l'artiste personnifie un homme de profil avec une barbe moyenne bien taillée, portant un bonnet haut de laine frisée et un manteau noir. Une tête de poule blanche se détache devant le buste de cette figure dont les yeux mi-clos se cachent sous l'imposante coiffe. Cette figure importée du cœur du XIX^e siècle, Goldchain ne l'a pas dénichée dans sa généalogie, mais plutôt en feuilletant un ouvrage intitulé *And I Can Still See Their Faces : Images of Polish Jews*. Traversé d'un désir d'enraciner sa filiation dans un territoire, l'artiste a décidé de l'inclure dans les reconstitutions de sa série. En effet dans le texte manuscrit en annexe, il précise : « *I needed a connection to the land, a physical connection beyond the supposedly historical one to*

²⁰⁹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 224.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 214.

²¹¹ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 243.

Israel/Palestine.²¹² » Même si son père lui assurait qu'il n'y avait jamais eu de fermiers parmi leurs ancêtres, Goldchain a tenu à intégrer ce personnage qui ancre ses origines dans un territoire, il s'approprie alors la mémoire d'autres personnes pour venir compléter celle de sa famille. Ces origines sont fantasmées, elles sont inventées suivant le désir de retrouver des racines afin de combler les lacunes d'une famille condamnée à la diaspora juive. L'artiste a associé un nom à ce personnage, un patronyme qui ressemble au sien mais dont il n'a pas pu relier la descendance à sa propre généalogie. C'est la photographie qui a créé un lien entre cet inconnu et l'artiste, et c'est l'interprétation personnelle et inventive de Goldchain qui l'a transformée en un élément significatif de sa démarche, un personnage qui enrachine sa mémoire familiale dans un territoire.

Ainsi, Goldchain a intégré dans son travail quelques autoportraits où il prend l'apparence de gens qui ne font pas partie de son lignage, notamment *Self-Portrait as Hinda Goldszajn Liberman* (fig. 4.8), œuvre dans laquelle l'artiste reconstitue une dame à l'expression sérieuse portant un grand chapeau orné d'une boucle, de plumes et de fleurs artificielles. Car si le nom donné au personnage est celui de l'arrière-grand-mère paternelle de l'artiste, le portrait qui lui a servi de modèle n'est pourtant pas de cette dernière. Goldchain s'est plutôt référé à une photographie de la même époque pour inspirer la construction de toutes pièces qu'il personnifie dans cette œuvre. Il inventera davantage avec l'œuvre *Self-Portrait as Doña Reizl Goldszajn Rozenfeld* (fig. 4.9) puisqu'aucune photographie ne fut utilisée, c'est plutôt une perruque, dénichée dans une brocante qui s'avéra une source inspirante pour inventer une figure n'ayant même pas existé. Cette dame au regard songeur, l'artiste l'a imaginée dans le continent sud-américain, là où la majorité de ses ancêtres vivants se sont exilés. Avec ses personnages inventés *I Am My Family* souligne la part fictionnelle de la mémoire. Langford mentionne à ce propos « *I Am My Family is as much about imagining as remembering, though this kind of imagining is a way of*

²¹² Rafael GOLDCHAIN, *op. cit.*, p. 146.

remembering.²¹³ » Ainsi, avec l'insertion de personnages fictifs dans la généalogie, la série fait valoir la « proximité entre imagination et mémoire²¹⁴ » notée ailleurs par Ricœur dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. En outre, je l'ai déjà mentionné, cet investissement remarquable de l'imagination dans la série *I Am My Family* se rapporte à la postmémoire puisque c'est un élément caractéristique de ce que Hirsch nomme l'esthétique diasporique. « *The aesthetics of postmemory, I would suggest, is a diasporic aesthetics of temporal and spatial exile that needs simultaneously to (re)build and to mourn*²¹⁵ » soutient-elle lorsqu'elle explicite ce concept esthétique. Il s'agirait donc d'une reconstruction faisant appel à l'imaginaire qui rend le deuil possible alors que celui-ci a été handicapé à cause du grand vide laissé par l'Holocauste dans la transmission de la mémoire familiale de l'artiste. À partir de ce qu'il a pu trouver dans ses recherches, c'est dans un spectre de fictionnalisation plus ou moins important que Goldchain crée des personnages s'inspirant de sa mémoire familiale. Que ces ancêtres aient existé ou non importe peu, il a été soulevé dans le premier chapitre que les infidélités de la mémoire au réel n'en minent pourtant pas la vérité, puisqu'elles permettent de révéler la vérité du sujet *souvenant*.

3.2 Transmission de la mémoire familiale

Si quelques-uns des personnages de la série de Goldchain sont inventés ou ré-inventés, la grande majorité sont des ancêtres qui ont réellement existé et dont la mémoire fut suffisamment transmise pour que l'artiste puisse prendre connaissance de leur existence. Il apparaît même que Goldchain a personnifié certaines figures plusieurs fois, notamment son grand-père maternel, Don Moises Rubinstein Krongold, qui servira de modèle pour quatre autoportraits différents. Cet aïeul

²¹³ Martha LANGFORD, « Imagined Memories : On Rafael Goldchain's Family Album » in Rafael GOLDCHAIN, *I Am My Family : Photographic Memories and Fictions*, New York, Princeton Architectural Press, 2008, p. 13.

²¹⁴ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 98.

²¹⁵ Marianne HIRSCH, *op. cit.*, p. 245.

immigré en Amérique du Sud avant la Seconde Guerre semble alors devenir une figure significative dans la lignée latino-américaine de la mère de l'artiste, puisque la répétition a su accentuer la mémoire de ce personnage singulier dans la mémoire familiale de Goldchain. La répétition des images permet également de suivre le vieillissement du personnage dans lequel on pourra discerner un glissement vers une certaine morosité. Ainsi, *Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold* (1979) (fig. 4.10), le dernier des quatre autoportraits où l'artiste personnifie cet aïeul, consiste en un cadrage rapproché sur le visage permettant au regard d'être prépondérant dans l'image. Ce regard est marqué par une expression de mélancolie soutenue. Le devant du crâne est dégarni et le menton arbore une barbe de quelques jours. Le col de chemise blanc est fermé jusqu'au dernier bouton et une veste de laine peluchée par l'usage recouvre les épaules. Cette apparence à la fois négligée et soignée apporte un contraste évocateur. Goldchain explique, dans le court texte qu'il adjoint à l'œuvre, que l'image d'origine est une photographie qu'il a lui-même faite de son grand-père environ un an avant sa mort, et l'artiste y déchiffre un mélange de « *longing and disapproval* » qu'il tente d'afficher dans l'œuvre.

Si dans cet autoportrait, c'est un grand-père âgé qui est imité, dans *Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold (Younger)* (fig. 4.11) c'est le même personnage, mais dans la fleur de l'âge, qui est recréé par l'artiste. Cette fois, le regard paraît plus franc et déterminé, et l'apparence est plus soignée avec un chapeau de feutre, un veston aux fines rayures et une cravate bien nouée. La photographie se caractérise par des contrastes forts entre le noir et le blanc au contraire de la précédente dans laquelle les tons s'harmonisaient dans une grisaille évoquant la tristesse. Dans cet autoportrait plus jeune ce n'est plus le grand-père que l'artiste a connu qui est recréé, ce n'est pas un souvenir qui provient de sa mémoire, mais celui conservé par une photographie. Il s'agit alors d'une mémoire transmise d'une part par l'image et d'autre part par l'oralité, puisque ce sont sans doute les dires de sa mère, de sa grand-mère ou de son grand-père lui-même qui ont alimenté la mémoire de l'artiste. Dans ces œuvres, la

rigueur de l'artiste à reconstituer les portraits de ses ancêtres avec autant de données que possible en appelle à la fonction de transmission de la mémoire familiale. Cette fonction, Muxel la définit comme : « s'inscrivant dans la continuité d'une histoire familiale et s'attachant à en perpétuer les particularismes²¹⁶ ». *I Am My Family* répond à cette perpétuation des particularismes lorsque l'artiste adopte l'apparence de son grand-père et cherche même à simuler sa complexion psychologique.

En outre, dans l'œuvre *Self-Portrait as Don Moises Krongold (Seated)* (fig. 4.12), c'est un portrait en buste qui est composé par l'artiste. On aperçoit le dossier ouvragé d'une chaise en bois derrière le personnage qui est encore une fois habillé de manière élégante. Le visage clair au front dégarni ainsi que la chemise blanche se détachent sur un fond et un veston sombres. Dans l'annexe de l'ouvrage, on retrouve une copie des pages du carnet (fig. 4.13) sur lesquelles l'artiste a collé la photo d'origine, apposé le polaroid de la prise de vue, et couvert de notes évoquant le parcours de son grand-père et les souvenirs qu'il en garde. On peut alors remarquer que la photographie d'origine se trouve à être un portrait de famille regroupant la mère de l'artiste et ses deux parents lorsqu'il habitaient encore en Pologne. Goldchain a donc isolé la figure de son grand-père pour en faire un autoportrait et il en a fait de même pour le personnage de sa grand-mère dans la même image. Si Don Moises a le regard dans le vide et une bouche sans sourire, son épouse affiche un sourire doux et franc. Ainsi, dans *Self-Portrait as Doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein* (fig. 4.13), ce sont les traits de sa grand-mère que l'artiste recrée. On relève de nombreuses différences entre l'autoportrait et son modèle, en effet, si la grand-mère portait une veste à manches courtes, Goldchain revêt quand à lui une veste à manches longues avec un col beaucoup plus volumineux que l'original, laissant paraître ainsi beaucoup moins du chemiser blanc. Sur la photographie d'origine, Doña Balbina pose une main sur l'épaule de son mari, alors que Goldchain, représenté seul, croise plutôt les mains déposées sur le dossier d'une chaise. Aussi, Goldchain porte une

²¹⁶ Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p. 13.

broche au col du chemisier bien fermé alors que son aïeule porte une blouse ouverte au cou. Cet ensemble de différences témoigne de l'actualisation de la mémoire, mais également de son individualisation.

Avec une telle place accordée à ses grands-parents, ce serait, entre autres, une mémoire archéologique qui est sollicitée par Goldchain. La notion de mémoire archéologique énoncée par Anne Muxel concorde, de fait, avec la démarche entreprise dans *I Am My Family* puisque la sociologue l'a décrit comme une mémoire qui : « [...] situe le sujet dans la profondeur généalogique et dans le contexte historique d'une mémoire familiale. Elle s'énonce comme un récit des origines. Le travail de cette mémoire répond à une question : d'où vient-on? La temporalité de cette mémoire inscrit l'individu dans un espace antérieur à son existence propre.²¹⁷ » Avec les recherches généalogiques pour réaliser des reconstitutions de photographies, il s'agit bien du « contexte historique d'une mémoire familiale » qui se déploie dans chacune des œuvres. Lorsque l'artiste personnifie ses ancêtres, c'est qu'il inscrit sa mémoire dans un espace antérieur à son existence individuelle. Plus loin dans l'ouvrage *Individu et mémoire familiale*, Muxel explicite :

Les paroles de cette mémoire sont moins des souvenirs que des récits pré-fabriqués, pré-normés, quelquefois légendaires car entretenus depuis deux ou trois générations, restituant des faits non personnellement vécus par le sujet. Elles puisent leur substance moins dans une quête affective et émotionnelle du passé que dans la mobilisation d'un savoir et d'une connaissance sur ce passé. [...] Les grands-parents y occupent un rôle primordial. Considérés souvent comme les témoins d'une époque révolue, ils permettent un rattachement au passé.²¹⁸

Avec un approfondissement du lignage de sa famille au-delà de son vécu propre, et ce au moyen de récits hérités recueillis auprès de parents éloignés, c'est bien de fouilles archéologiques de la mémoire familiale dont il est question dans le travail de l'artiste. Par ailleurs, les prises de notes laconiques relatant les récits recueillis et les schémas

²¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

des différents branches de la lignée sont d'autres indications d'une intellection de la mémoire familiale chez Goldchain.

Cependant, l'artiste a colligé des données dispersées pour ensuite les incarner dans sa propre personne, intériorisant donc ces informations extérieures dans son corps propre et ce faisant il devient vecteur de mémoire signifiant par le fait même que la mémoire ne loge pas foncièrement dans les objets, dans les écrits ou dans les lieux, mais qu'elle réside véritablement dans les individus qui se souviennent, qui interprètent les objets de mémoire. En cela, la mémoire est vivante et malléable, et Goldchain joue de ce pouvoir qu'il a sur la mémoire, la modelant, l'inventant, se l'appropriant en l'incarnant par l'autoportrait pour pouvoir la transmettre. Ce faisant, l'artiste semble répondre à ce que Muxel nomme : « la dialectique paradoxale de l'impératif de transmission : transmettre pour durer, mais aussi s'adapter pour durer. La transmission familiale n'est jamais une reproduction à l'identique. La transmission ne se départit pas de la part de création qui en fait surtout un acte fondateur.²¹⁹ » La série *I Am My Family* serait alors fondatrice de mémoire, une mémoire encore à transmettre.

De fait, un des facteurs qui a déclenché le désir chez Goldchain d'entamer une recherche photographique sur la généalogie de sa famille est le constat qu'il avait peu à raconter à son fils sur celle-ci. Parce que la transmission de sa mémoire familiale fut rendue difficile par la situation diasporique de sa famille, et aussi par son propre exil lorsqu'il a quitté le foyer familial à dix-sept ans pour Israël et qu'il s'est ensuite installé à Toronto ; ce fut donc une tâche qui s'est avérée ardue²²⁰ que celle de sonder la mémoire familiale des Goldchain et des Rubinstein. Et en se donnant la mission de

²¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²²⁰ « *This process had some difficulties [...]. The memories and histories I was seeking resisted my researches in many ways, from the complications I had in obtaining documents from Poland to the wide geographic distribution of family members and the lack of contact between them. Other obstacles included the advanced age of the last remaining relatives of my grandparents' generation, the difficulty in eliciting memories from living relatives, and the various spellings of my family name that made genealogical research challenging.* » Rafael GOLDCHAIN, *op. cit.*, p 18-19.

creuser dans la mémoire de sa lignée, Goldchain assume le rôle de transmetteur de mémoire. Par ailleurs, au sujet de la transmission de la mémoire familiale, Déchaux souligne que :

Si le souvenir participe d'une hypothétique maîtrise du temps, il regarde sans doute aussi vers ce qui n'est pas encore advenu, c'est-à-dire vers l'avenir. Transmis, n'a-t-il pas vocation à se transmettre à son tour? On peut faire l'hypothèse que se situer dans une mémoire familiale entretient ou réactive un désir de transmission. Le propre de la mémoire serait alors d'être transmise et de se transmettre. Elle serait un ressort essentiel de la transmission familiale.²²¹

Le transmetteur de mémoire relaie donc la mémoire du passé vers le futur, et comme Goldchain se donne cette tâche en tant que père passant la mémoire à son fils, c'est bien dans l'avenir que la mémoire familiale est transmise avec la démarche entourant *I Am My Family*. L'artiste lègue, en quelque sorte, cette tâche de transmetteur à son fils. À propos du processus de transmission de la mémoire, Candau souligne que : « la *transmission* est tout autant émission que réception. L'efficacité de cette transmission [...] suppose l'existence de "producteurs" de la mémoire à transmettre [...]. Tant qu'ils seront reconnus par les "récepteurs" comme dépositaires de la mémoire "vraie" et légitime, la transmission sociale assurera la reproduction de mémoires fortes.²²² » Ainsi, contre une mémoire familiale affaiblie par les migrations et les disparitions de ses membres, Goldchain tente de reconstruire une mémoire forte avec une série photographique dans laquelle on le reconnaît comme « producteur » de la mémoire à transmettre puisqu'il endosse l'apparence même des ancêtres qui habitent cette mémoire. La série *I Am My Family* s'inscrit donc dans la fonction de transmission de la mémoire familiale telle que définie par Muxel.

²²¹ Jean-Hugues DÉCHAUX, *op. cit.*, p. 233.

²²² Joël CANDAU, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 120.

CONCLUSION

Dans l'étude qui précède, j'ai cherché à comprendre de quelles manières les œuvres choisies de Trish Morrissey, Gillian Wearing et Rafael Goldchain peuvent amener à porter un regard critique sur la mémoire familiale ainsi qu'à susciter des réflexions à propos de son incidence sur l'identité individuelle. Les œuvres du corpus m'ont poussée à cerner ces enjeux de la mémoire, de la famille et de l'identité qui m'avaient, au départ, paru manifestes dans ces propositions. Cela m'a permis de confirmer que le lien qui tisse photographie et mémoire familiale s'avère, encore aujourd'hui, une conception dominante dans la société occidentale contemporaine. Ce principe se révéla, de fait, un postulat tout au long de ce mémoire qui a consisté, principalement, à réfléchir sur un corpus qui m'est apparu significatif au sein des nombreuses propositions d'autoportraits photographiques dans l'art actuel. Comme la pratique de l'autoportrait dans les arts visuels peut mener vers de nombreux questionnements et pistes de réflexion sur le sujet contemporain, ce corpus m'a dirigée vers un approfondissement de quelques-uns d'entre eux, dont la problématique du sujet *souvenant* en tant que membre d'une famille. À partir de ce corpus d'œuvres qui partagent une opération singulière, c'est-à-dire que dans chaque autoportrait l'artiste prend la place d'un autre membre de sa famille pour reproduire le genre des photographies que l'on retrouve dans l'album de famille, différents axes de réflexions se sont présentés.

Les œuvres du corpus invitent à prendre connaissance du processus de transmission de la mémoire familiale qui s'opère dans les interactions entretenues avec les proches. Toutefois, lorsque l'artiste endosse l'apparence d'un membre de sa famille, il m'est apparu que le travestissement donne lieu à un inversement des rôles

qui perturbe cette transmission. L'artiste témoigne également de l'intersubjectivité qui donne force aux souvenirs dans la mémoire familiale. En outre, l'importance de l'affect dans le travail de la mémoire fait qu'il y a différenciation de la mémoire d'une personne à l'autre. L'autoportrait prend son sens notamment avec la subjectivation de la mémoire familiale, une subjectivation qui n'est pas seulement affective mais également réflexive. Muxel avance qu'à propos de la mémoire familiale : « [...] il ne peut y avoir d'objectivité. L'histoire familiale, par son instrumentalisation même, est subjective. [...] [Puisqu']il y a surtout ce que l'on suppose, ce que l'on invente ou réinvente pour trouver des clés, pour combler un doute, en quelque sorte pour assurer la continuité jusqu'à soi de ces personnages, et ainsi se rassurer.²²³ » C'est alors un ensemble dynamique de négociations entre les façons dont les individus s'approprient une mémoire familiale qui m'a paru être l'un des fondements de celle-ci. Il ne s'agit donc pas d'une opposition entre la mémoire individuelle et la mémoire familiale, mais plutôt d'une porosité alimentée par de continues variations entre les deux pôles, de rapprochements et d'éloignements, qui participent de ce qu'on nomme la mémoire familiale. Personnelle, plurielle et changeante, la mémoire familiale est réinvestie et réinventée par chaque sujet, et les œuvres du corpus pointent justement ces aspects de la mémoire.

Le genre photographique recréé dans les œuvres du corpus appartient au monde de l'album et à l'univers de la famille. De nombreuses caractéristiques et fonctions sont liées à la photo de famille, à sa pratique et à ses usages, et j'ai constaté que les œuvres du corpus revisitent certaines d'entre elles. La ritualisation sous-jacente à la photo de famille est reprise par les artistes qui la parodient notamment en exagérant le paradigme de la pose et en usant de la sérialité. Ces opérations m'ont amenée à les conjuguer avec les mutations du rituel photographique dans les familles actuelles. Par ailleurs, la photographie constitue un devoir de mémoire puisqu'elle donne lieu à un héritage matériel ou visuel qui permet à la lignée de survivre au passage du temps.

²²³ Anne MUXEL, *op. cit.*, p. 186.

Répondant également à un besoin d'intégration, la photographie cadre les familles et les rassemble afin que l'on puisse se figurer une cohésion, une unité qui correspond à une idéologie de la famille. À cette fonction d'intégration de la photographie familiale, les artistes répliquent par une intégration de leur propre corps dans celui d'un autre membre de la famille proposant alors une conception plus interindividuelle de l'intégration, autre que celle au groupe familial. Les œuvres du corpus m'ont amenée à réfléchir sur la photographie comme vecteur de construction de la famille d'autant plus que les photographies de famille servent l'autoreprésentation de la famille, une autoreprésentation qui se redouble avec l'autoportrait. Il s'agit donc d'une appropriation du processus de construction de l'identité familiale par l'individu et ce, au moyen des photographies de famille, que le corpus m'a appelée à mettre en lumière. Le mythe familial y est en quelque sorte piraté pour en faire voir l'aspect construit au moyen de mises en scène et de travestissements.

Mes recherches ont également étayé mon hypothèse selon laquelle la mémoire familiale s'appuie sur les photographies produites relativement à la famille et ce, à la faveur de la valeur de preuve qui est communément attribuée à l'image photographique. Son statut indiciel lui prête de fait un aura de vérité permettant à un passé absent de surgir dans le présent pour ainsi faciliter le travail de la mémoire. Ce passé rendu visible peut alors être partagé entre plusieurs membres d'une même famille, tant dans le partage des souvenirs lors de la consultation des photographies qu'avec la circulation des images auprès des membres éloignés, soit par la distance ou par le temps. La photographie occasionne un contact parfois nostalgique avec le passé cherchant alors à tuer l'angoisse de voir le temps s'écouler. Ce contact peut également conduire vers d'autres usages de la photographie, à savoir pour contribuer à une mémoire critique qui donne une autre vie au passé et à ses images. Puisque c'est la mémoire qui garde les photographies vivantes en leur donnant un sens, c'est donc leurs interprétations par de multiples personnes qui ouvrira la mémoire vers une diversité de possibles. Et comme l'apport de l'imagination dans le travail de la

mémoire la libère de sa contingence aux faits réels, il m'est apparu qu'il s'agit bien de l'individualisation de la mémoire familiale et des manières dont elle est imaginée en regard des photographies de famille que les œuvres du corpus permettent d'éclairer.

La réflexion provoquée par les œuvres m'a également dirigée vers la question d'une intrication de la mémoire et de l'identité. En effet, la mémoire donne à l'individu l'impression de demeurer la même personne puisqu'elle protège son identité en lui prêtant cohérence et continuité. Elle s'avère donc fondatrice de l'identité, toutefois pour pouvoir donner sens à l'existence, l'oubli apparaît un pendant nécessaire à la constitution de l'identité. Le travail de la mémoire encourage également l'individu à sonder son origine qui contribue à ancrer l'identité dans un passé au delà de sa propre existence. Ainsi le lignage peut constituer une assignation identitaire, mais lorsque les artistes prennent la place d'ascendants ou d'ascendantes, cette opération m'a semblé inverser l'ordre d'assignation en rapport électif. Cette électivité identitaire autorise l'individu à puiser plus librement dans les sources diversifiées qu'offre la mémoire. Par ailleurs, la mémoire n'est pas qu'intentionnelle puisqu'elle se manifeste également de manière involontaire en laissant ainsi la construction de l'identité à la merci des aléas de l'affect et de l'inconscient. J'ai traité d'une mémoire qui s'actualise aussi à chacune des remémorations, qui se transforme au gré des changements que forge continuellement l'identité, au gré des moments présents. J'ai alors pris conscience que la mémoire contribue à la fois à stabiliser le sentiment d'identité et à renouveler constamment celle-ci. L'imaginaire, se conjuguant avec la mémoire fragmentaire du sujet, contribuera au récit de soi qui fonde l'existence de l'identité, un récit qui se transforme constamment pour exprimer une identité changeante.

Les autoportraits du corpus reconstituent des photographies issues de la famille de chaque artiste. Procédé devenu répandu dans l'art contemporain, ce type de parodie critique le sujet imité tout en entretenant une position de complicité avec

celui-ci. Ce rapport ambigu serait à même d'opérer ce que Linda Hutcheon a nommé une dénaturalisation du naturel, c'est-à-dire qu'au contact de ces images, nous sommes amenés à prendre conscience de la façon dont nous nous représentons le réel, dont nous en fabriquons le sens. Ainsi, devant les œuvres du corpus, des réflexions autour de notre conception de la famille seraient stimulées et pourraient alors nous amener à déstabiliser certains lieux commun concernant, notamment, la mémoire familiale et l'apport de la photographie, tout en reconnaissant leur importance. Autour de la question de l'identité également, nous sommes amenés, par les œuvres, à prendre conscience des figures d'altérité qui participent à la constitution de l'identité du sujet, particulièrement les membres de la famille. Au-delà de ces déstabilisations, l'autoportrait photographique complexifie la relation entre le sujet et l'objet, et suivant le concept d'allo-portrait de Lacoue-Labarthes, il contribue aussi à troubler les polarités, notamment entre le sujet et l'objet, entre le soi et l'autre, entre la présence et l'absence. D'ailleurs, Marianne Hirsch a poussé le concept plus loin en l'étendant à l'autoportrait et aux photographies de famille. C'est alors une confusion entre l'autonomie et l'appartenance, dichotomie utilisée pour conceptualiser la formation de l'identité personnelle au sein de la famille, et par extension entre l'autoportrait et la photo de famille qui s'opère alors grâce à la notion d'allo-portrait. L'autre en soi et le soi en l'autre, le même et le soi-même qui s'intriquent, voilà ce dont il fût question dans cette recherche.

À l'intérieur de la série *Seven Years*, c'est avec sa sœur aînée que Morrissey a reconstitué des photographies instantanées tirées de l'album de famille. Dans ces œuvres teintées d'humour, les deux sœurs endossent différents rôles en se costumant afin de prendre part à des scènes évoquant l'univers domestique d'une famille de banlieue qui est captée dans des moments de loisir. La proposition de Trish Morrissey, constituée de riches mises en scène sises dans les lieux qui l'ont vu grandir, m'a amenée à explorer l'idée de la mémoire des lieux. Points d'ancrage de la mémoire, les lieux que l'artiste investit sont ceux de son enfance, ceux de la maison

familiale et de ses alentours. Ceci m'a amenée à considérer le sentiment d'appartenance que peut faire vivre le lieu dans la mémoire, une appartenance identitaire qui s'attache alors à la famille. Ces lieux sont également liés au corps qui l'habite, et lorsqu'il s'agit des lieux de l'enfance, un décalage se produit entre le corps grandissant plus rapidement que les lieux changent, et cette différence Morrissey l'évoque en personnifiant des contrastes entre son corps et le lieu de son enfance. Les corps, dans les œuvres de *Seven Years*, semblent également exprimer des tensions, des malaises visibles dans le langage corporel des deux sœurs. Un des points de départ de l'idéation de la série fût la divergence des mémoires individuelles lors de la consultation de photo de famille chez les Morrissey. D'une mémoire collective qui n'est jamais homogène et plus souvent discordante, l'artiste dresse un portrait malgré tout interrelationnel puisque sa sœur l'accompagne dans les œuvres, signifiant alors la nécessité du rapport aux proches dans le travail de la mémoire familiale.

Quant aux œuvres de Wearing, l'usage du masque s'est imposé comme un axe de réflexion incontournable dans l'analyse de la série *Album*, puisque des masques y cachent le visage de l'artiste tout en révélant une part de la notion d'identité, cette part intersubjective et familiale représentée par les visages que les masques imitent. Hyperréalistes, ces masques qui dépeignent des membres de la famille proche de Wearing m'ont amenée à aborder certaines caractéristiques que partagent masque et photographie. D'abord, la fonction mnémotechnique qui se manifeste traditionnellement par des rituels dans lesquels la mémoire collective est réactivée. Ensuite, la fixité, lorsque masque et photo figent tous deux les traits du visage, contribuant alors à soutenir une mémoire familiale qui demande à être plus ou moins fixe pour pouvoir être partagée. En conjuguant masque et photographie, il m'est apparu que la série *Album* exacerbe le paradigme de la pose que l'artiste mime dans chaque autoportrait. Toutefois, dans ceux où elle se représente elle-même, ce n'est plus seulement une objectivation du sujet qui se produit, mais plutôt une

multiplication du sujet qui ébranle la conception unitaire de l'identité. Les traits des visages, rendus immobiles, peuvent donner lieu à ce que Muxel nomme le jeu des ressemblances, une multitude de comparaisons faisant appel à une mémoire familiale du corps. Cette mémoire génétique suscite des métaphores qui renforcent la mémoire familiale. Les masques de Wearing semblent toutefois déboulonner cette mémoire biologique en présentant ces ressemblances familiales comme étant confectionnées à l'instar d'une mémoire familiale construite. Par ailleurs, c'est également le jeu des différences de la mémoire familiale qui est évoqué dans *Album* lorsque celui des ressemblances est désamorcé.

I Am My Family fait état d'une recherche généalogique et photographique rigoureuse que Goldchain a mise en scène dans une série d'autoportraits costumés. L'artiste y reconstitue des photographies de ses ancêtres qu'il a collecté en prenant contact avec des membres plus ou moins éloignés de sa famille. Cette série a fait l'objet d'une publication dans laquelle des textes se joignent aux œuvres. La série de Goldchain évoque le concept de postmémoire élaboré par Marianne Hirsch en se penchant sur la mémoire telle qu'actualisée par les descendants des survivants de l'Holocauste, une mémoire caractérisée par un investissement de l'imaginaire et de la fiction pour compenser la disparition et l'exil. Par ailleurs, comme certaines photographies d'origine sont présentées dans l'ouvrage de Goldchain, on peut déceler quelques libertés que l'artiste a prises dans la reconstitution des portraits. En effet, dans les œuvres, les personnages sont réinventés, parfois même inventés de toutes pièces pour combler des vides laissés par l'Holocauste et la diaspora. Cette démarche de l'artiste fait appel à la fonction de transmission de la mémoire familiale avec la photographie qui contribue à consolider une connexion intergénérationnelle étendant la mémoire familiale au delà du vécu de l'individu. Goldchain se fait effectivement transmetteur de mémoire en cherchant à relayer une mémoire familiale provenant de ses ancêtres pour la léguer à son fils qui permettra à cette mémoire d'exister dans le futur. À la faveur des récits et photographies hérités de ses ancêtres, l'artiste s'est fait

vecteur de mémoire en intériorisant cette mémoire extérieure pour se l'approprier de manière intellectuelle et corporelle.

Somme toute, il m'est apparu que chacune des séries abordées peut pousser à interroger certaines conceptions de la mémoire familiale, non pas pour les attaquer ni pour y adhérer, mais pour les transformer, les rendre vivantes par la pratique, par l'art et par la transmission à travers une expérience esthétique qui peut éventuellement amener les gens qui en font l'expérience à s'interroger eux-mêmes sur une mémoire familiale vivante. Plurielle, la mémoire familiale s'avère un des vecteurs de constitution des identités individuelles subjectives qui la déforment en retour, de manière électorale et involontaire, mais surtout avec un investissement de l'imaginaire et de la fiction. Pour finir, au cours de mes recherches, j'ai croisé de nombreuses propositions inspirantes dont celles de Jo Spence, Moira Ricci, Dita Pepe, ou encore Chino Otsuka, pour ne nommer qu'elles. Ce sont d'autres pratiques artistiques entourant l'autoportrait et le genre de la photo de famille qui s'ouvrent vers des voies multiples et fort différentes, et dont les imaginaires s'écartent de différentes façons de mémoires familiales en constante transformation qu'une recherche ultérieure proposerait de mieux approfondir.

ANNEXE



Figure 2.1 – Trish Morrissey, *April 16th, 1967, 2003.*



Figure 2.2 – Trish Morrissey, *April 16th, 1984, 2003.*



Figure 2.3 – Trish Morrissey, *August 8th, 1982, 2003*



Figure 2.4 – Trish Morrissey, *September 4th, 1972, 2004.*



Figure 2.5 – Trish Morrissey, *May 1st, 1976, 2002.*



Figure 2.6 – Trish Morrissey, *July 2nd, 1972, 2003.*



Figure 2.7 – Trish Morrissey, *September 20th, 1985, 2004.*



Figure 2.8 – Trish Morrissey, *October 1st, 1987, 2004*.



Figure 2.9 – Trish Morrissey, *Untitled*, 2001.



Figure 3.1 – Gillian Wearing, *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else want you to say.* 1992-93.



Figure 3.2 – Gillian Wearing, *Self-Portrait as My Sister Jane Wearing*, 2003.



Figure 3.3 – Gillian Wearing, *Self-Portrait as My Father Brian Wearing*, 2003.



Figure 3.4 – L'artiste portant le masque de sa sœur,
2003.



Figure 3.5 – Gillian Wearing, *Self-Portrait as My Mother Jean Wearing*, 2003.



Figure 3.6 – Gillian Wearing, *Self-Portrait as My Brother Richard Wearing*, 2003.



Figure 3.7 – Gillian Wearing, *Self-Portrait at 17 years old*, 2003.



Figure 3.8 – Test de flashes avec les masques de la tête et du torse du frère de l'artiste, 2003.



Figure 3.9 – Gillian Wearing, *Self-Portrait at Three Years Old*, 2004.



Figure 4.1 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as The Gur Rabbi's Nephew (Groom)*

b. Warsaw, Poland, early 1900 / d. Poland, early 1940s



Figure 4.2 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Rachelle Goldszajn (Bride)*

b. Warsaw, Poland, early 1900 / d. Poland, early 1940s



Figure 4.3 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Doña Aida Precelman Ryten de Goldchain*

b. Warsaw, Poland, 1902 / d. Michigan, United-States, 1986

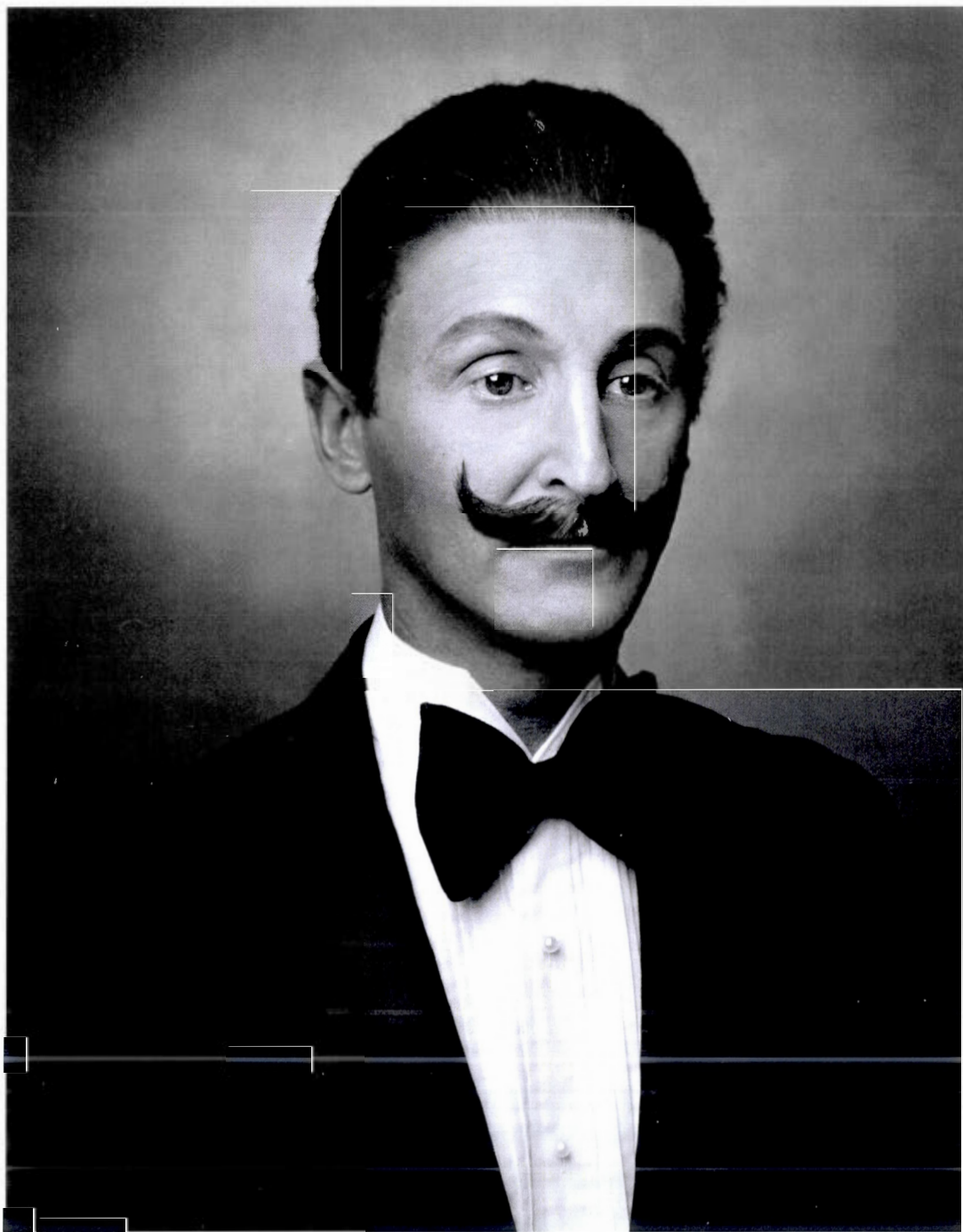


Figure 4.5 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Mendel Goldszajn*

b. Warsaw, Poland, 1870s / d. Poland, early 1940s



Figure 4.6 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Chaim Icek Precelman*

b. Lublin, Poland, 1898 / d. Poland, early 1940s

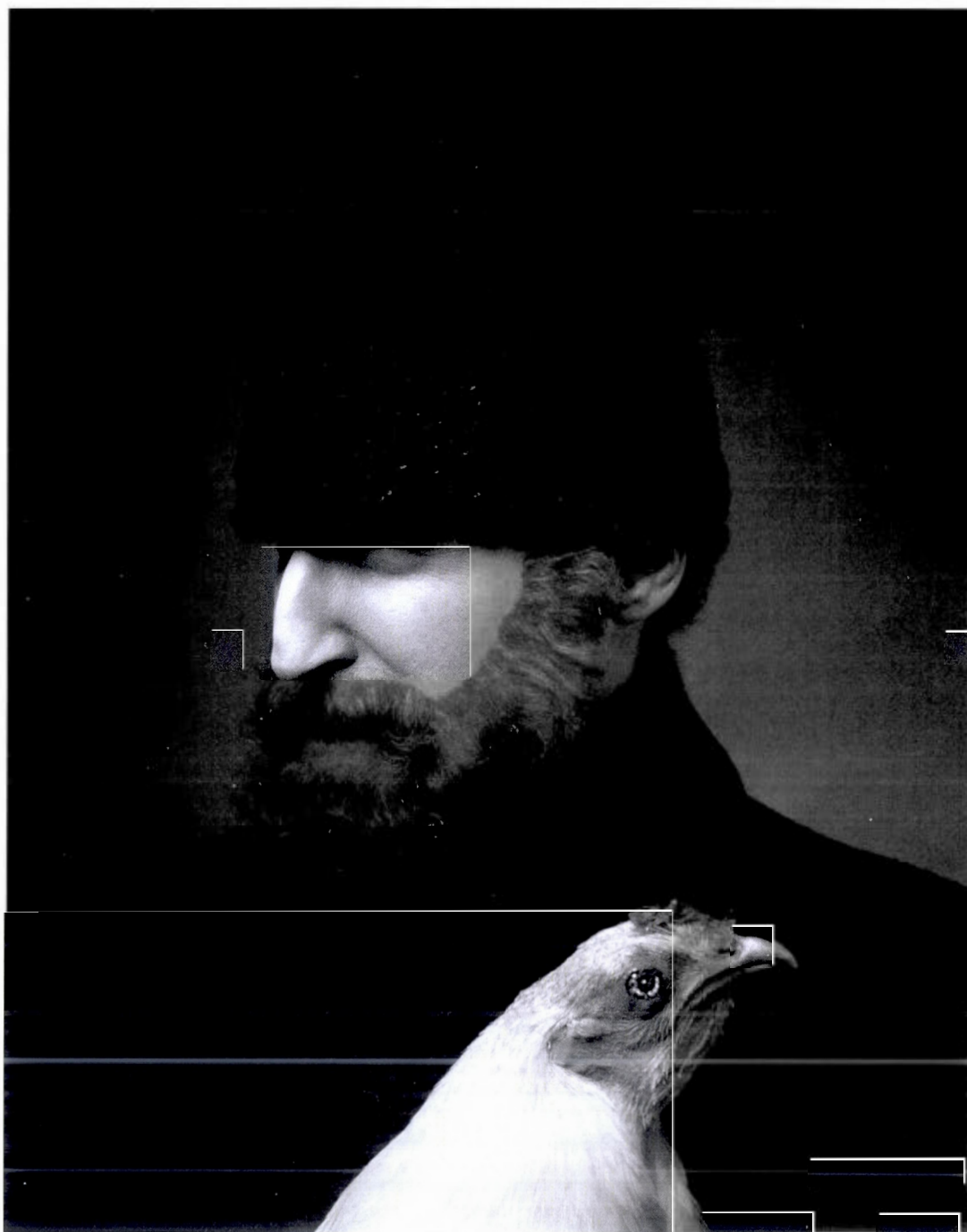


Figure 4.7 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Naftuli Goldzajn*

b. Krasnik, Poland, early 1800s / d. Krasnik, Poland, late 1800s



Figure 4.8 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Hinda Goldszajn Liberman*

b. Poland, early 1880 / d. Poland, early 1940s

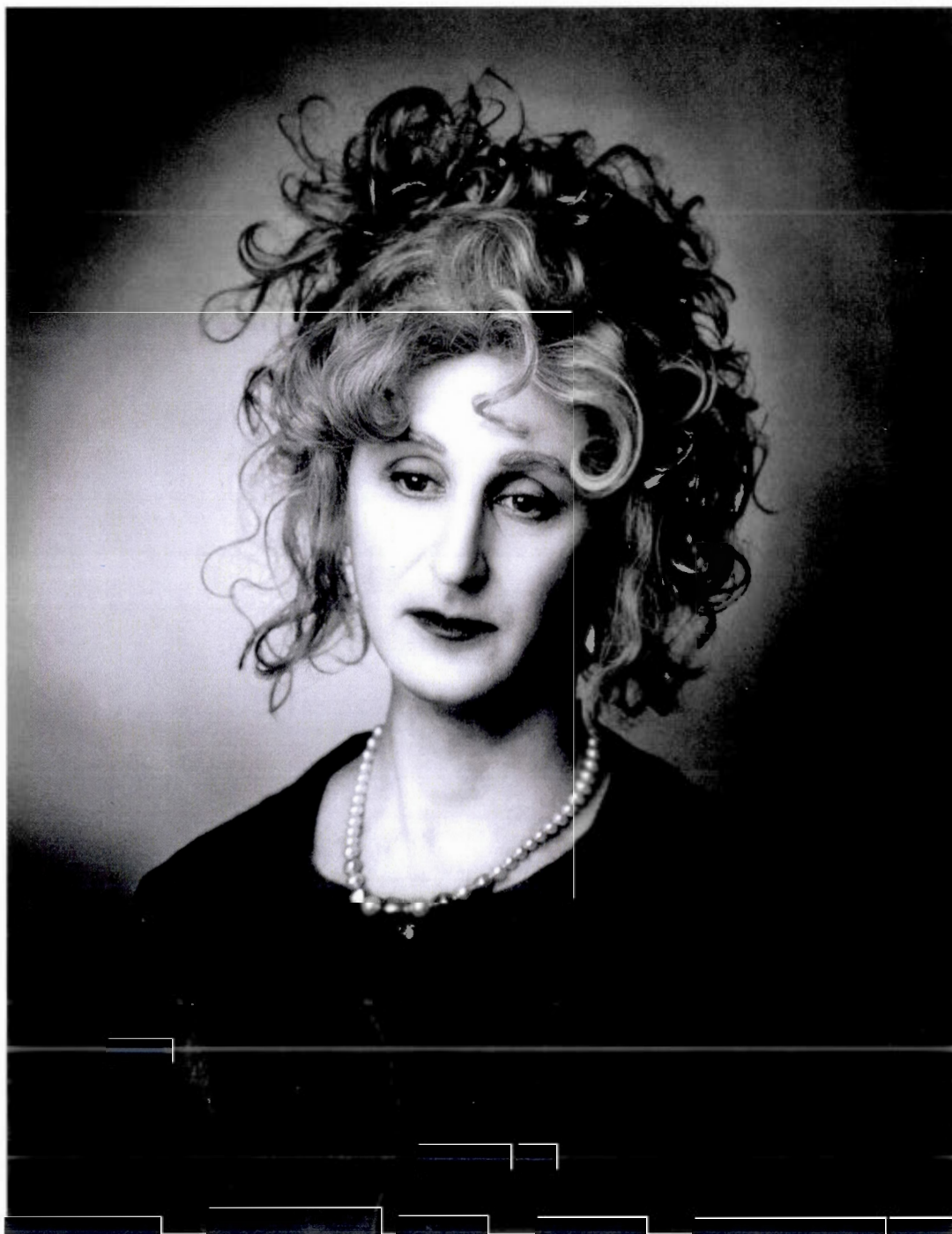


Figure 4.9 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Doña Reizl Goldszajn Rozenfeld*

b. Poland, 1905 / d. Buenos Aires, Argentina, 1975



Figure 4.10 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold* (1979)

b. Ostrowiec, Poland, 1902 / d. Cuernavaca, Mexico, 1980



Figure 4.11 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold (Younger)*

b. Ostrowiec, Poland, 1902 / d. Cuernavaca, Mexico, 1980

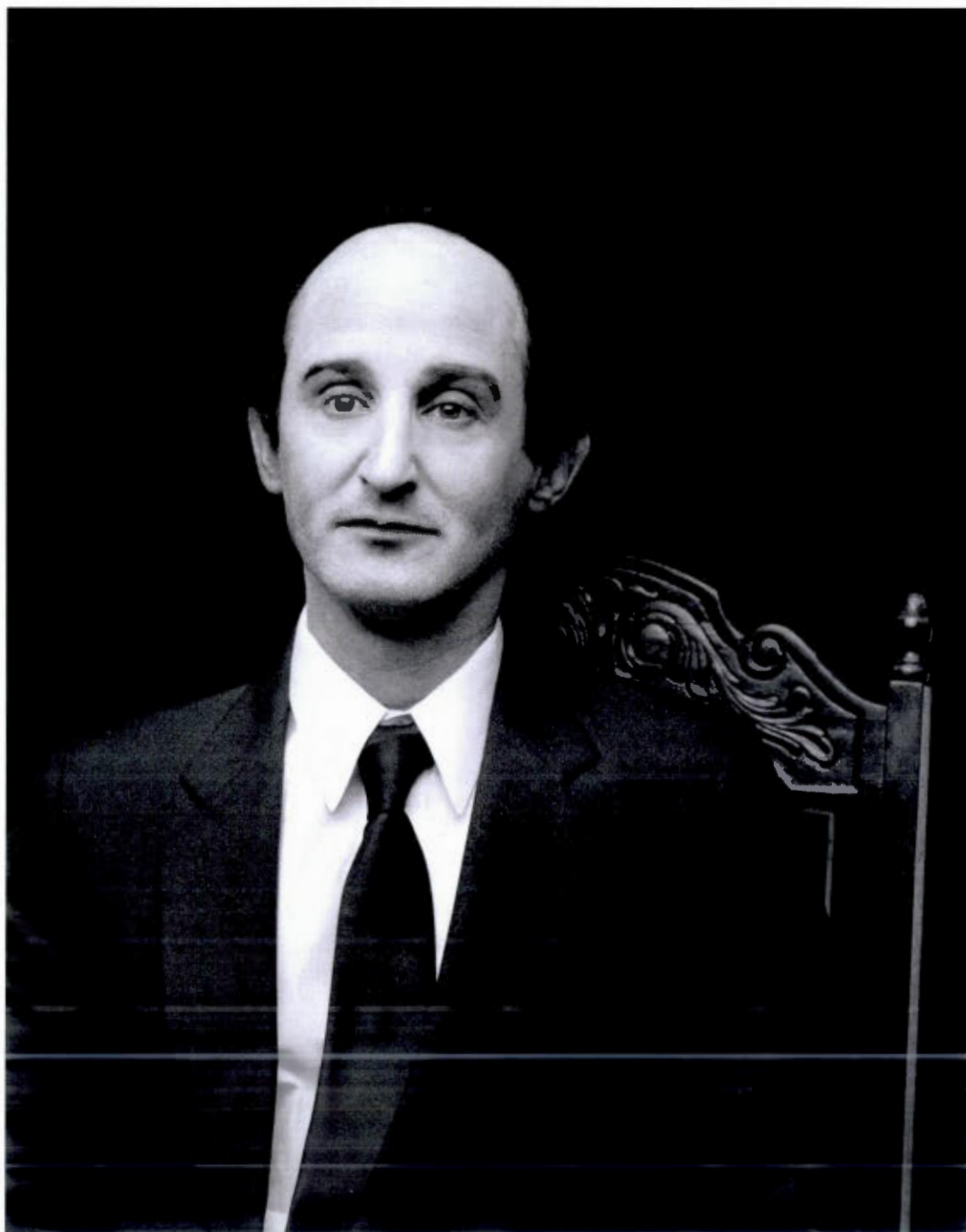


Figure 4.12 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Don Moises Rubinstein Krongold*
(Seated)

b. Ostrowiec, Poland, 1902 / d. Cuernavaca, Mexico, 1980



Spoke Yiddish to both supporters. As we could not understand Don Moïse Rubinstein, he had a strange relationship with his mother, his only daughter. He felt respect for her, as if she was his mother. He certainly was helpless in many ways and allowed the women in his life to look after him. Never entered the kitchen to make anything other than a glass of tea. He was very tall and thin and walked with his head down. Was so conversational. He was proud of us his grandchildren and would show us off to his friends at the synagogue. The last time I saw him we did not talk. I made one last photo of him. He looked at me with an expression hard to bear. Suffering, anger?

When I was in my early twenties and living in Israel, Jerusalem to be exact, and the 1973 Yom Kippur war broke out, Moïse got scared that I would be recruited into the Israeli Army and sent to the front. So, in a very understated and surprising way, he flew to Israel (he had wanted to go there for many years) to make sure I was safe, and then told me to Mexico City. He had not moved to Mexico with my parents against his will. He said my mother did not want to leave him alone in Santiago. He was unsettled and did not have a job occupation and spent many hours brooding in my city, a huge new city. He felt he had no friends. I felt that no way every time the same time in Mexico. I spent time in Mexico City, however I never felt kindly to him. I never met his supporters. I never visited him out of town. I visited him once in 1974. Friendship was not a poster. He would have in the cards. He would have in his the nails when I was younger, when he had trouble bending over. His nails were very thick. He wore a broad brim hat, always a black shirt, tie, a cardigan + a jacket. Smoked like a fiend...

Figure 4.13 – Extrait du carnet de notes de Rafael Goldchain avec la photographie d'origine de Don Moïse Rubinstein Krongold et Doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein

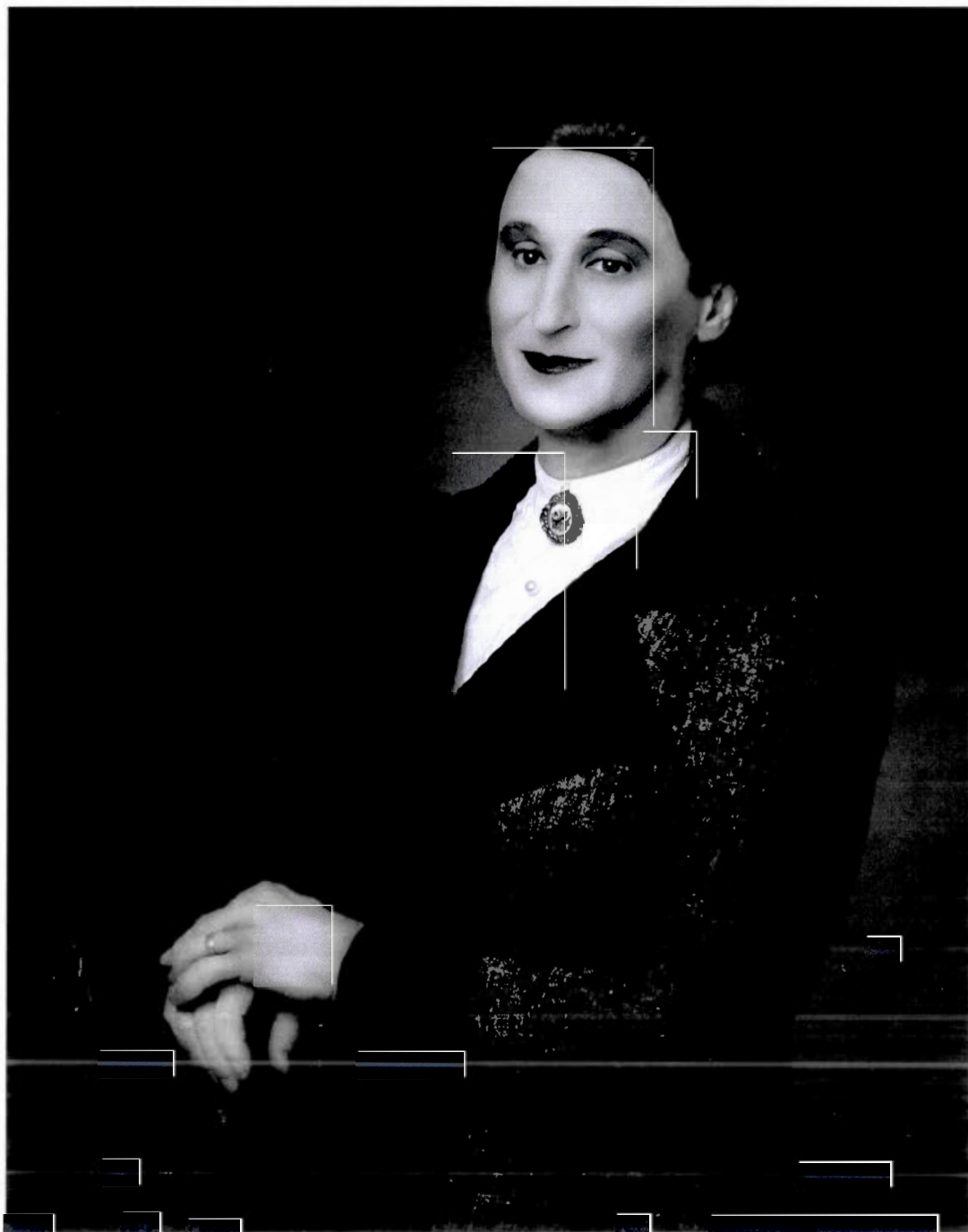


Figure 4.14 – Rafael Goldchain, *Self-Portrait as Doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein*

b. Ostrowiec, Poland, 1903 / d. Santiago de Chile, 1964

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston, « Le masque » dans *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard ; Le Seuil, 1980.

BASTIDE, Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'année sociologique*, Troisième série, vol. 21, 1970, p. 65-108.

BENEDICTUS, Leo, « Artist Gillian Wearing's best shot (entrevue) », *The Gardian : Arts and Design*, mis en ligne le 9 avril 2009. Récupéré le 24 avril 2013 sur http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/09/artist-gillian-wearing-best-shot#_

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965 (édition originale 1932).

BORGES, Jorge Luis, « Funes ou la mémoire » dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965 (édition originale 1956).

BOURDIEU, Pierre, Luc BOLTANSKI, Robert CASTEL et Jean-Claude CHAMBOREDON (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Colombia University Press, 1994.

BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1991.

BRIGHT, Susan, *Autofocus : The Self-Portrait in Contemporary Photography*, New York, The Monacelli Press, 2010.

BURGIN, Victor (éd.), *Thinking Photography*, Londres, Macmillan Press, 1982.

BURN, Gordon, « The Encounter with Reality », *Parkett*, n° 70, 2004, p. 109-114.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958.

CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

CAMERON, Dan, « I'm Desperate : Gillian Wearing's Art of Transposed Identities », *Parkett*, n° 70, 2004, p. 98-103.

CAMPEAU, Sylvain, « Apparaître et leurrer », *Protée*, vol. 37, n° 1, 2009, p. 47-58.

CASEY, Edward S., « Keeping the Past in Mind », *The Review of Metaphysics*, Vol. 37, n° 1, Septembre 1983, p. 77-95

CHEETHAM, Mark A., *La mémoire postmoderne. Essai sur l'art canadien contemporain*, Montréal, Éditions Liber, 1992.

CHEVALIER, Karine, « Gillian Wearing entre masques publics et privés », *Quarante degrés à Londres ou les Arts d'Outre-Manche*, mis en ligne le 14 mai 2012. Récupéré le 5 avril 2013 de <http://blogs.lexpress.fr/london-by-art/2012/05/14/gillian-wearing-entre-masques-publics-et-privés/>

COENEN-HUTHER, Josette, *La mémoire familiale. Un travail de reconstruction du passé*, Paris, Éditions L'Harmattan, « Logiques Sociales », 1994.

COMET, Georges, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN (dir.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Marseille, Solal Éditeur, 2008.

COTTON, Charlotte, « Seven Years Part 1 », *Photoworks*, n° 1, automne-hiver 2003, p. 6-15.

DÉCHAUX, Jean-Hugues, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 1997.

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

DUNN, Melissa, « Gillian Wearing : Gorney Bravin + Lee », *Flash Art*, mars-avril 2004, p. 59.

EDSON, Gary, *Masks and Masking: Faces of Tradition and Belief Worldwide*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company, 2005.

ENGBERG, Juliana, *Gillian Wearing : Living Proof*, Southbank, Australian Center for Contemporary Art, 2006.

ENRIGHT, Robert, « Gillian Wearing : The Art of Everyday Illumination », *Border Crossings*, vol. 30, n° 3, automne 2011, p. 26-43.

FAVART, Évelyne, « La transmission familiale : s'approprier le passé familial entre frères et sœurs », *Pensée plurielle*, n° 11, 2006, p. 83-89.

FAVART, Évelyne, « Album de photos de famille et mémoire familiale : regards croisés de femmes de trois générations », *Dialogue*, vol. 4, n° 154, 2001, p. 89-97.

FLANNERTY, Claire, « Trish Morrissey, Seven Years, Gallery of Photography, Dublin, 4 March to 3 April 2005 », *Circa Art Magazine*. Récupéré le 30 novembre 2009 de <http://www.recirca.com/reviews/2005/trishmorrissey/tm.shtml>

FRANKEL, David, « Portfolio (Gillian Wearing) », *Grand Street*, n° 73, printemps 2004, p. 87-94.

GOLDCHAIN, Rafael, *I Am My Family : Photographic Memories and Fictions*, New York, Princeton Architectural Press, 2008.

GOLDCHAIN, Rafael, *Rafael Goldchain – Artist*. Récupéré de <http://www.rafaelgoldchain.com/>

GREEN, Alison, « Trish Morrissey : Tm » in *Vitamin Ph : Nouvelles Perspectives en Photographie*, Paris, Phaidon, 2007.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (édition originale 1925).

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968 (édition originale 1950).

HALLE, David, « The Family Photograph », *Arts Journal*, vol. 46, n° 3, automne 1987, p. 217-225.

HATT, Étienne, (entrevue par), « Clément Chéroux. Ouvrir le champ photographique », *Art Press*, n° 408, février 2014, p. 84-85.

HAVERTY RUGG, Linda, *Picturing Ourselves : Photography and Autobiography*, Chicago ; Londres, The University of Chicago Press, 1997.

HERRMANN, Daniel F., Doris KRYSTOF, Bernhart SCHENK et David DEAMER, *Gillian Wearing*, Londres, Whitechapel Gallery ; Ridinghouse, 2012.

HIRSCH, Marianne, *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, Harvard University Press, 1997.

HOLDEN, Richard, « I Am My Family : Photographic Memories and Fictions », *Border Crossings*, nov. 2008, vol. 27, n° 4, p. 107-109.

HOLLAND, Patricia, « 'Sweet is to scan...' », dans *Photography: A Critical Introduction*, Liz WELLS (ed.), Londres, Routledge, 1997, p. 103-150.

JONAS, Irène, *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

JONAS, Irène, « Portrait de famille au naturel : Les mutations de la photographie familiale », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008.

JONES, Amelia, *Self/Image : Technology, Representation and the Contemporary Subject*, London ; New York, Routledge, 2006.

JONAS, Irène, « La photographie de famille au temps du numérique », *Enfances, Familles, Générations*, n° 7, automne 2007, Faculté de droit, Université de Montréal.

KUHN, Annette, *Family Secrets : Acts of Memory and Imagination*, Verso, Londres ; New York, 2002.

KUHN, Annette, « A Journey Through Memory », dans Susannah RADSTONE (éd.), *Memory and Methodology*, Berg, Oxford ; New York, 2000, p. 179-197.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1979.

LANGFORD, Martha, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2007.

LANGFORD, Martha, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 (édition originale 1977).

LEMIEUX, Denise et Éric GAGNON, « La famille pour mémoire », *Enfances, Familles, Générations*, n° 7, automne 2007, DOI : 10.7202/017782ar

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain, Livres I et II*, Paris, Librairie Philosophique, 2001 (édition originale 1690).

LOOKOFSKY, Sarah, « Trish Morrissey », *Flash Art*, n° 38, mars-avril 2005, p. 54.

LOWENTHAL, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

MARANDA, Pierre, « Le geste de se masquer », dans *Masques et mascarades*, Québec, Éditions Fides ; Musée de la civilisation, 1994.

MARANDA, Pierre, « Masque et identité », *Anthropologie et sociétés* « Masques démasqués », vol. 17, n° 3, 1993.

MARESCA, Sylvain, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, [En ligne], mis en ligne le 20 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index395.html>. Consulté le 26 janvier 2009.

McNEILL, Anne, *Seven Years*, York, Impressions Gallery, 2004.

MESKIMMON, Marsha, *The Art of Reflection : Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York, Colombia University Press, 1996.

MORENO, Jérôme, « La mémoire familiale entre imaginaire et réalité », *M@gm@*, vol. 10, n° 2, été 2012. Récupéré de http://www.analisiqualitativa.com/magma/1002/articolo_17.htm

MORRISSEY, Trish, *Trish Morrissey*. Récupéré de <http://www.trishmorrissey.com/>

MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996.

NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

NUNLEY, John W. et Cara McCARTY, *Masks : Faces of Culture*, New York, Harry N. Abrams, 1999.

OPP, James, et John C. WALSH, « Introduction: Local Acts of Placing and Remembering » dans *Placing Memory and Remembering Place in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2010, p. 3-25.

OWENS, Craig, Scott BRYSON *et al.* (éd), *Beyond Recognition : Representation, Power and Culture*, Berkeley ; Los Angeles, University of California Press, 1992.

PALEY, Maureen, *Gillian Wearing | Artists | Maureen Paley*. Récupéré de <http://www.maureenpaley.com/artists/gillian-wearing>

PÉQUIGNOT, Bruno (dir.), *Maurice Halbwachs. Le temps, la mémoire et l'émotion*, Paris, L'Harmattan, 2007.

RABINOWITZ, Cay Sophie, « Gillian Wearing on her Album Series (2003) », *Parkett*, n° 70, 2004, p. 125-127.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003.

ROSE, Gillian, *Doing Family Photography : the Domestic, the Public, and the Politics of Sentiment*, Farnham, England ; Burlington, USA, Ashgate Publishing Limited, 2010.

ROSE, Gillian, « Family Photographs and Domestic Spacings : A Case Study », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 28, n° 1, mars 2003, p. 5-18.

Ryerson University, *Kodak Lecture Series : Rafael Goldchain – CONTACT / Kodak Series Desire2Learn Capture Portal*. Mis en ligne le 23 janvier 2009. Récupéré de <http://ryecast.ryerson.ca/6/watch/472.aspx>

SAVERINO, Rosa, « Performances of Self: Becoming the Family Album in Rafael Goldchain's *I Am My Family* », *Interface*, 2009, vol. 29, n° 10, p. 11-24.

SLYCE, John, « The Essence Rare : Gillian Wearing's Family Album », *Contemporary*, n° 55, 2003, p. 27-29.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993.

STARR, Lorie, *Interview: Rafael Goldchain – ArtSync*. Récupéré de <http://www.artsync.ca/interview-rafael-goldchain/>

Van DIJCK, José, « Digital photography : Communication, identity, memory », *Visual Communication*, vol. 7, n° 57, 2008, p. 57-76.

WALKER, Andrew L. et Rosalind KIMBALL MOULTON, « Photo Albums : Images of Time and Reflections of Self », *Qualitative Sociology*, vol. 2, n° 12, été 1989, p. 155-182.

ZONABEND, Françoise, « Mémoires et temps familiaux », dans Frank ALVAREZ-RÉREYRE (Éd.), *Milieus et mémoire*, Jérusalem, Centre national de recherche française de Jérusalem, 1993.

Zone Zero, *Rafael Goldchain*, Récupéré le 15 décembre 2009 de <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/goldchain/goldchain01.html>